



Umberto Curi

VIA DI QUA

Imparare a morire

Bollati Boringhieri

«Via di qua; ecco la mia meta». Nell'annuncio del protagonista del racconto di Kafka La partenza risuona l'universale della condizione umana, quell'andar via a cui non occorre una destinazione, poiché è già meta in sé: la morte, ineluttabile, inconcepibile, in conoscibile, eppure evento-limite che conferisce alla vita il senso più autentico. Nella sua vicenda millenaria, talvolta la filosofia si è incaricata di strappare alla morte l'aculeo velenoso, ossia di liberare l'uomo dal timore della morte, riducendola a puro nulla, quindi espungendola dall'orizzonte dell'esistenza. Una strategia che il filosofo Umberto Eco non condivide affatto. Come il principe di Danimarca, è convinto da tempo che i contenuti di pensiero abitino anche al di fuori della disciplina che ne è ufficialmente titolare, e lì va a cercare con mano sapiente nella tragedia e nel mito dell'antica Grecia, nella poesia e nella narrazione contemporanee. Lì incontra ricchissime testimonianze che, da prospettive diverse, recuperano la morte alla pienezza della vita, senza per questo disinnescare in modo consolatorio il potenziale angoscioso della fine. Sfuggono infatti a intenti edificanti, e non potrebbero mai essere rifuse in un eserciziario della buona morte, simile a quelli diffusi in Occidente secoli fa. Ci possono solo suggerire con Rilke - ed è suggerimento prezioso - che «bisogna imparare a morire: ecco in che cosa consiste tutto il vivere».

Umberto Curi insegna Storia della filosofia all'Università di Padova. Tra i suoi saggi: *Endiadi. Figure della duplicità* (1995), *Il farmaco della democrazia. Alle radici della politica* (2003), *Miti d'amore. Filosofia dell'eros* (2009) e *Straniero* (2010). Presso Bollati Boringhieri ha pubblicato *«Pólemos». Filosofia come guerra* (2000), *La forza dello sguardo* (2004) e *Meglio non essere nati. La condizione umana tra Eschilo e Nietzsche* (2008), premio Capalbio per la filosofia.

Editing e conversione a cura di Natjus

© 2011 Bollati Boringhieri editore Torino, corso Vittorio
Emanuele II, 86 Gruppo editoriale Mauri Spagnol

ISBN 978-88-339-7106-3

Schema grafico della copertina di Pierluigi Cerri

www.bollatiboringhieri.it

Avvertenza

Nella traslitterazione del greco in caratteri latini l'accento è sempre semplificato in acuto e posizionato secondo l'effettiva pronuncia; i monosillabi non sono accentati.

Introduzione

Uno sperone di roccia battuto dal vento

Sul punto di partorire due gemelli - Apollo e Artemide - frutto di un rapporto adulterino con Zeus, Leto è in fuga dalle ire di Era. Infuriata per il tradimento subito, la dea insegue l'amante del suo sposo con una maledizione. Quella donna non potrà dare alla luce la sua prole su nessuna terra - si tratti di un continente o di un'isola.¹ Leto allora cammina nella notte come una lupa; si dice che ne avrebbe assunto anche l'aspetto. Supplica le pianure, le montagne e le isole, le une dopo le altre, di concederle asilo, di essere la dimora dei suoi figli, di permetterle di fondare un ricco santuario. In preda al terrore, pianure, montagne e isole tremano. Nessuna ha il coraggio di accoglierla. Le terre più ricche, le località migliori sono le prime a declinare l'onore di ricevere il futuro Apollo.² In soccorso di Leto, nipote di Urano e Gea, interviene allora Poseidone, il quale fa emergere dalle onde una piccola estensione di terra che galleggia ancora sul mare, e che non è dunque propriamente un'isola. Leto potrà trovarvi rifugio, appena in tempo per partorire i suoi due figli.³

D'altra parte, la maledizione di Era non doveva spegnersi di fronte all'astuto espediente escogitato dal dio marino. Come «ricordo» della proibizione originaria, a Delo - così sarà chiamata l'isola, una volta che, avvenuto il parto, essa verrà assicurata al fondo mediante quattro possenti colonne, e si sarà dunque resa «manifesta»⁴ - nessuno dovrà più partorire. Ma la vicenda dell'isola che non è un'isola non finisce qui. Consacrata ad Apollo, il dio della giovinezza e della bellezza, immune dalla vecchiaia e da ogni forma di bruttezza, Delo non doveva essere deturpata dalla morte. Di qui l'imposizione di un divieto inderogabile: è proibito morire nei confini dell'isola. Per ragioni diverse, comunque connesse alle vicende del dio «doppio» - insieme «brillante» (Phóibos) e «oscuro» (Loxias) - a

Delo è dunque vietato nascere e morire. 5

Tramandata da lacerti letterari e mitologici,⁶ questa vicenda trova una pur parziale, anche se più sbiadita, conferma nelle fonti propriamente storiche.⁷ Nel 425 a. C. gli Ateniesi, decimati da una grave pestilenza, attribuirono l'epidemia all'ira di Apollo. Per placare la collera del nume, si ordinò agli abitanti di Delo di trasferire tutti i loro morti e le offerte nella vicina Renea e di non dare più sepoltura a nessuno nell'isola. Di conseguenza, per evitare che quello spazio fosse contaminato, partorienti e agonizzanti venivano caricati su una barca e trasferiti in fretta e furia altrove.⁸ In questo modo, cancellando la nascita e la morte, il tempo che governava Delo coincideva con quello delle divinità immortali. Un eterno presente. Un tempo senza tempo. Un frammento di eternità.

Amputata dei suoi estremi, della nascita e della morte, che cosa può essere la vita in quell'isola? Più in particolare, quale significato potrebbe ancora avere una vita che fosse privata del suo esito naturale -che dunque non si concludesse con la morte? È concepibile la condizione umana, al di fuori dell'inscindibile legame che tiene unite vita e morte? Sono alcuni degli interrogativi, intorno ai quali si «lavorerà» nelle pagine che seguono.

Fin d'ora un punto va ricordato. Un tempo fiorente, fino a diventare il centro della Lega delio-attica all'inizio del V secolo a. C., dopo le due successive ondate di «purificazione», e il conseguente divieto di nascere e morire nei confini dell'isola, Delo conobbe una parabola di declino e di rapida decadenza. Oggi è uno sperduto sperone roccioso proteso nel mare e battuto dal vento, rifugio di foche e di polpi. Praticamente privo di ogni forma di vita.

Sulla piana di Abido

Al comando del suo esercito, il più numeroso e agguerrito che sia mai stato costituito, così imponente da far scomparire nel ricordo quello allestito da Dario contro gli Sciti e quello con il quale gli stessi Sciti avevano occupato quasi tutta l'Asia superiore, al termine di un lungo percorso, il re Serse giunge

ad Abido. Durante la sosta presso quella località, egli è colto dal desiderio di poter ammirare dall'alto l'ingente spiegamento di armati posti ai suoi ordini. Siede allora su un trono che per lui era stato innalzato sulla sommità di un'altura, e volgendo lo sguardo verso la riva contempla le sue forze di terra e di mare.

La sua prima reazione di fronte a questo spettacolo - tutto l'Ellesponto fittamente coperto dalle sue navi e tutta la sterminata pianura di Abido brulicante dei suoi soldati - è quella di sentirsi felice. A questo stato d'animo si aggiunge inoltre una viva soddisfazione per aver assistito a una gara emozionante, organizzata fra alcune delle navi più veloci. Ma la felicità e il compiacimento durano davvero pochissimo. Trascorsi pochi istanti, infatti, Serse scoppia a piangere. Se ne avvede Artabano, lo zio paterno, il quale così si rivolge al sovrano: «“O re, quanto diverso è il tuo modo di comportarti ora da quello di poco fa; prima, infatti, ti ritenevi un uomo felice, ora piangi”. - “Sì, perché mi è sopraggiunto un senso di commiserazione, al pensare quanto è breve nel suo complesso la vita umana, se di tutta questa enorme folla nessuno sarà in vita tra cento anni”».

La replica del congiunto, anziché distogliere Serse dalla sua dolorosa meditazione, ne accentua ulteriormente il tono cupo e deprimente. Osserva infatti Artabano che la nostra esistenza è ancor più miserevole del modo in cui essa è stata rappresentata dal re. Nessuno fra coloro che si scorgevano dall'alto, come peraltro nessun altro uomo, aveva ricevuto tanta felicità dalla natura da non aver avuto, e non una sola volta, il desiderio di morire, piuttosto che quello di continuare a vivere. Di conseguenza - conclude Artabano - «dato che la vita è penosa, la morte è diventata per l'uomo il più desiderabile rifugio».9 Alla tristezza suscitata in Serse dalla visione di tante migliaia di uomini, inesorabilmente destinati a morire, lo zio contrappone un punto di vista ancor più sconsolato. Più ancora che l'effimera durata della vita, meritevole di pianto è la vita stessa, perché sempre inevitabilmente costellata di dolore e sciagure. Non la prospettiva della morte, dunque, ma la consapevolezza della miseria della vita, dovrebbe suscitare compianto. Se raffrontata alle pene connesse con il vivere, la morte può anzi essere considerata un sollievo, una liberazione, un modo per risparmiarsi ulteriori affanni.10

Nel racconto erodoteo, incarnati in due personaggi dotati di una forte carica rappresentativa, come esponenti della regalità e del potere, si confrontano dunque approcci diversi, per certi aspetti contrapposti. Da un lato, la brevità della vita, e l'incombere inesorabile della morte, inducono Serse a considerare lacrimevole la condizione umana.

Dall'altro lato, questa stessa condizione è giudicata degna di commiserazione in quanto tale, per le molteplici forme di sofferenze che essa comporta, indipendentemente dalla durata. Anzi, secondo questa seconda prospettiva, la brevità della vita è reputata un bene, perché implica anche un termine alla pena del vivere. In entrambi i casi, temuta e aborrita, o bene accetta e anzi desiderata, la morte è concepita come termine e negazione della vita. Benché apparentemente opposte e incompatibili, queste due diverse visioni della morte convergono su un punto decisivo. Non è concepibile la morte, se non in relazione alla vita, perché ne definisce il senso e l'importanza, perché ne fa affiorare la sua più intima essenza. Deprecata perché segna la fine di quel bene supremo che è la vita, o auspicata come termine ai mali di cui la vita stessa è intessuta, la morte è ciò che conferisce alla vita il suo significato più proprio.

Caducità

«Non molto tempo fa, in compagnia di un amico silenzioso e di un poeta già famoso nonostante la sua giovane età, feci una passeggiata in una contrada estiva in piena fioritura. Il poeta ammirava la bellezza della natura intorno a noi ma non ne traeva gioia. Lo turbava il pensiero che tutta quella bellezza era destinata a perire ... come del resto ogni bellezza umana».11 Come Serse nell'episodio erodoteo in precedenza descritto, anche il poeta che accompagna Freud nella sua escursione estiva sulle Dolomiti12 resta turbato dalla presa di coscienza della caducità di tutto ciò che è bello. Ma questa reazione non è l'unica possibile. Oltre al «tedio universale», almeno in linea di principio è possibile immaginare anche un atteggiamento di rivolta contro il presunto dato di fatto, ispirato dall'indisponibilità a credere che tutte le meraviglie

dell'arte e della natura debbano veramente finire nel nulla. Poiché d'altra parte l'esigenza di eternità è fin troppo evidentemente il risultato di un desiderio, al quale non corrisponde alcuna realtà, l'unica obiezione plausibile al pessimismo del poeta riguarda il significato da attribuire alla sottolineatura della caducità del bello.

Freud ritiene, infatti, che la caducità aumenti - anziché cancellare - il valore della bellezza: «Il valore della caducità è un valore di rarità nel tempo. La limitazione della possibilità di godimento aumenta il suo pregio ... Nel corso della nostra esistenza, vediamo svanire per sempre la bellezza del corpo e del volto umano, ma questa breve durata aggiunge a tali attrattive un nuovo incanto. Se un fiore fiorisce una sola notte, non perciò la sua fioritura ci appare meno splendida».13 La riluttanza dei suoi interlocutori a riconoscere la verità di queste argomentazioni si può spiegare, secondo il medico viennese, soltanto in un modo, e cioè con la ribellione psichica contro il lutto. L'idea che tutta quella bellezza fosse effimera «faceva presentire a queste due anime sensibili il lutto per la sua fine»,14 rendendo di conseguenza prevalente il dolore per la caducità rispetto al godimento immediato della bellezza. Anziché assaporare la bellezza e la perfezione, essi avvertivano il dolore legato al presentimento della transitorietà del tutto, all'attesa della perdita di ciò che era stato così vivacemente ammirato e amato.

Il processo ora descritto, per il quale l'esperienza della precarietà annulla il piacere che si potrebbe trarre dalle tante bellezze artistiche e naturali che ci circondano, è destinato a ricevere un'accelerazione ulteriore a seguito della guerra che sarebbe scoppiata l'anno successivo alla passeggiata alpina. Essa infatti - sottolinea Freud - «non distrugge soltanto la bellezza dei luoghi in cui passa e delle opere d'arte che incontra sul suo cammino; infrange anche il nostro orgoglio per le conquiste della nostra civiltà». 15 Di qui allora nasce l'inclinazione a ritenere privi di valore i beni che abbiamo perduto, poiché essi si dimostrano, alla prova dei fatti, effimeri e incapaci di resistere. La guerra, insomma, rendendo più immediatamente tangibile l'inesorabile dissoluzione di tutte le cose, tende a radicalizzare il pessimismo del giovane poeta compagno dell'escursione estiva.

Di qui un interrogativo fondamentale, suggerito dalle considerazioni freudiane in margine alla vicenda ambientata nello scenario delle Dolomiti. La consapevolezza della caducità - si riferisca a bellezze naturali o artistiche, ma anche più in generale a tutto ciò che caratterizza la condizione umana - è di per sé un motivo che rende impossibile il piacere, sovrastato dal dolore del lutto, o è invece vero esattamente il contrario? Non è precisamente per la loro precarietà, ai limiti dell'effimero, che le cose possono apparirci belle? Non è la loro limitata durata l'ingrediente principale del fascino e dell'attrazione che esse esercitano su di noi? Più in generale, non è proprio la morte, in tutta la sua inflessibile perentorietà, ciò che conferisce alla vita il suo più genuino significato?

La guerra e la morte

Pur nei limiti di un ragionamento appena abbozzato, il breve scritto sulla *Vergänglichkeit*, redatto nel novembre del 1915, riprende alcune riflessioni di più ampio respiro, risalenti ad alcuni mesi prima, mentre la prima guerra mondiale divampa con maggiore intensità. L'indagine freudiana è concentrata sulla determinazione dei modi diversi con i quali è possibile rappresentare la morte, poiché essi sono in grado anche di spiegare quali siano i moventi reali che provocano e sostengono l'inclinazione verso la guerra. Correlativamente, proprio la guerra è destinata a spazzare via il modo convenzionale di considerare la morte, consistente nell'evitare di parlarne e nell'astenersi per quanto è possibile dal pensare a essa. Si tratterà dunque di ritrovare nella costituzione psichica degli individui, e più specificamente nell'atteggiamento che essi assumono nei confronti della morte, l'interpretazione più adeguata dei fattori che sono alla base dello scatenamento dei conflitti bellici. Essendo tuttavia avvertiti che, proprio in conseguenza della guerra, non possiamo più «attenerci al nostro vecchio modo di considerare la morte, pur non avendone ancora trovato uno nuovo».16

Il primo passo da compiere, allo scopo di reperire una più adeguata concezione della morte, consiste nel distinguere fra due diverse maniere di trattarla, vale a dire quella che si può

attribuire all'uomo preistorico, e quella che è ancora viva in ciascuno di noi, e che tuttavia si trova nascosta nei recessi più profondi della nostra vita psichica, e perciò non appare alla nostra coscienza. Nel primo caso, ci troviamo in presenza di un atteggiamento contraddittorio, perché l'uomo primitivo, quando si tratti della morte del suo nemico, la considera come la fine della vita, mentre dall'altro lato, se si tratta della sua propria morte, egli tende a ignorarla totalmente, annullandone il significato.¹⁷ Da questa divaricazione, e più in particolare dalla lunga serie di uccisioni in cui in realtà si risolve la storia dell'umanità, scaturisce anche l'oscuro senso di colpa che ci accompagna fin dai tempi più antichi. L'origine di questo stato d'animo può farsi risalire a un gesto che si riflette nella concezione cristiana del peccato originale, vale a dire l'uccisione del padre primordiale della primitiva orda umana.¹⁸

Differente da quello ora descritto è il modo di considerare la morte che è per così dire sepolto nel profondo della nostra vita psichica. Esso discende fondamentalmente da un conflitto emotivo, attivato dal trovarsi di fronte alla morte di una persona amata. In questo caso, infatti, il meccanismo agente nella mentalità dell'uomo primitivo entra in crisi: mentre non riusciamo a compiacerci della morte dell'altro, non possiamo neppure cancellare l'evocazione di qualcosa che richiama la nostra stessa morte. Per questa via, si può giungere ad affermare che la morte di una persona amata è all'origine della psicologia, nel senso che l'uomo si è trovato di fronte non a un semplice enigma intellettuale, ma a un conflitto insuperabile: «L'uomo non poteva più tenere lontana la morte, che gli aveva recato il dolore per la scomparsa di una persona cara; ma nello stesso tempo non voleva ammetterne la realtà, perché gli era impossibile rappresentarsi la propria morte».¹⁹

Come già si è detto, questi brevi scritti freudiani risalgono al 1915, a una fase che coincide con l'inizio della Grande guerra e che è influenzata in maniera inconfondibile da quell'evento. Subito dopo la conclusione degli avvenimenti bellici, ancora vivamente impressionato dai racconti di numerosi suoi pazienti, Freud riprenderà in maniera più analitica gli spunti contenuti nei saggi precedenti, procedendo letteralmente «al di là» dei risultati conseguiti con le grandi

opere che pure già ne avevano consacrato la fama.

Al di là della morte?

L'approdo di questa più matura riflessione è un testo pubblicato nel 1920, a conclusione di un itinerario particolarmente tormentato, il cui intento programmatico è dichiarato apertamente già nel titolo: *Al di là del principio di piacere*.²⁰ Anche alla luce delle considerazioni sulla guerra e la morte svolte durante lo svolgimento del conflitto, e in particolare di un approccio diverso al problema della morte, ora Freud si propone di andare oltre le acquisizioni già raggiunte, prospettando una nuova visione della vita psichica. Essa non appare più dominata soltanto dalle pulsioni di vita, ma sembra essere invece sempre più caratterizzata da pulsioni finalizzate alla soppressione di ogni tensione energetica e al ripristino di uno stato inorganico. In una parola, da pulsioni di morte.

Ma l'aspetto filosoficamente più interessante della svolta contenuta in *Al di là del principio di piacere* è costituito dal rapporto posto fra i due gruppi di pulsioni, efficacemente esemplificato nel gioco del rochetto, che vede quale protagonista un bambino di un anno e mezzo (nel caso specifico, si tratta con tutta probabilità di Ernst, nipote del fondatore della psicoanalisi), intento a lanciare lontano, e poi a ritirare presso di sé, un rochetto, accompagnando queste due fasi distinte con le esclamazioni *fort!* («via!») e *da!* («qui!»). Ebbene, secondo Freud mediante il gioco il bambino tenderebbe a risarcirsi della rinuncia pulsionale conseguente all'allontanamento della madre, inscenando egli stesso la scomparsa e la riapparizione. Dall'altro lato, ripetendo nel gioco un'esperienza sgradevole - il *fort* della madre che, sia pure momentaneamente, lo abbandona - e abbinandolo con la soddisfazione insita nel *da*, il bambino conseguirebbe «un piacere di tipo diverso, ma non meno diretto». In entrambi i casi, ciò che emerge dall'analisi di questo episodio è che «anche sotto il dominio del principio di piacere esistono mezzi e vie a sufficienza per trasformare ciò che è in sé spiacevole in qualcosa che può essere ricordato e psichicamente

elaborato».21 Il gioco del rocchetto testimonia dunque che lo stesso principio di piacere non è univoco, ma è internamente scisso - e dunque costitutivamente duplice. Che non si tratta di contrapporre alla pulsione erotica una pulsione di morte, ma che l'una «abita» nell'altra. Che nel momento in cui pronuncia il «via!», riferito all'oggetto del suo piacere, e perciò producendo egli stesso la sparizione, Ernst già gode della sua ricomparsa, del suo ripresentarsi «qui».

Tutto ciò vuol dire allora che la dinamica dell'allontanamento e dell'avvicinamento - in una certa misura assimilabile alla dualità morte-vita - concepiti come momenti opposti e quindi anche incompatibili, è solo apparente, perché ciò con cui si ha a che fare è sempre comunque un lontano/vicino e un vicino/lontano, un «via!» che è insieme anche un «qui», una sparizione che è anche ricomparsa - una «vita» che è in qualche modo anche «morte». Ne consegue insomma che «il fort non sia più lontano di quanto il da non sia vicino. Coincidenza senza equivalenza: fort:da».22 Il gioco del rocchetto evidenzia che, proprio nel momento in cui atteggia un «al di là», proprio mentre si sporge oltre, verso l'assenza, il lontano, la morte, proprio allora questa dimensione estranea si mostra come estremamente prossima, come già installata nell'al di qua.

In altre parole, ciò che emerge da una più attenta riflessione in margine al libro pubblicato nel 1920 è che non vi è qualcosa che sia al di là del principio di piacere, nel senso di un principio inteso sostanzialisticamente, distinto e contrapposto, rispetto a quello di piacere, qualcosa che sia localizzato altrove, e che rinvii a una «logica» alternativa. Piuttosto, «la pulsione di morte è là, nel principio di piacere»;23 non c'è un al di qua e un al di là, la pulsione di morte non ci conduce al di là del principio di piacere, ma scava piuttosto una differenza in esso. Si comprende allora in che senso ciò che potrebbe apparire un pas au-delà, sia veramente tale: non perché si tratti di un andare al di là del principio di piacere, ma perché, al contrario, non si va al di là di tale principio.24

Confrontandosi con il grande tema della morte, Freud scopre insomma che il principio del Nirvana, ascrivibile alla pulsione di morte, non è un principio differente, ma è

l'emergenza di un modo di funzionare ambivalente di quel «custode della vita psichica»²⁵ che è il principio di piacere. Ancora più esattamente, egli comprende che il carattere peculiare del principio di piacere è la sua insuperabile duplicità, nella quale dunque amore e morte figurano non come dualismo di forze antagoniste, ma come intreccio irresolubile, l'uno altra faccia dell'altro. L'approdo più maturo di questo processo può essere individuato in uno scritto di quattro anni dopo, nel quale Freud riconosce apertamente che il principio di piacere non può più spiegare tutti gli eventi psichici, non tanto perché a esso subentri un nuovo principio, quanto perché può accadere che «il principio di piacere stesso risulti paralizzato, e in un certo senso narcotizzato».²⁶

L'esperienza intellettuale ed esistenziale compiuta nell'immediato dopoguerra, e segnatamente la scelta di affrontare direttamente il tema della morte, conduce il fondatore della psicoanalisi a ritrovare, nel cuore stesso della pulsione di vita, qualcosa che spinge nella direzione opposta. Questa scoperta non si traduce in una concezione filosofica di stampo dualista, mediante un processo di indebita sostanzializzazione in due principi antagonisti, ma si esprime più coerentemente nel reperimento della duplicità all'interno di un unico principio. In ciò la quintessenza della «svolta» maturata dopo la guerra: non già la formulazione di una diversa topologia del mondo psichico, ma il rilevamento della sua costitutiva duplicità. Andare «al di là» del principio di piacere non implica altro, se non il ritrovare insita in esso una complessità in precedenza soltanto parzialmente intravista. Quel principio è davvero scavato al suo interno, nel senso che è solcato da una differenza che ne impedisce ogni assolutizzazione. Vita e morte, in definitiva, si rivelano aspetti fra loro indissolubili, anziché mutualmente incompatibili.

Contro i filosofi

In un passaggio delle Considerazioni attuali sulla guerra e la morte scritte da Freud nel 1915 si legge: «I filosofi hanno affermato che l'enigma intellettuale suscitato nell'uomo primigenio dall'immagine della morte lo costrinse a riflettere e

fu il punto di partenza di ogni successiva speculazione. Mi pare che in ciò i filosofi pensino troppo... da filosofi, e non prendano in sufficiente considerazione i motivi che agiscono in via primaria».27 Non sono più benevole - anzi, sono tali da prospettare una vera e propria requisitoria - le parole impiegate in philosophos in un'opera originariamente concepita, come gli scritti freudiani, nel cuore della prima guerra mondiale.28 Il punto di attacco del ragionamento è quasi brutalmente esplicitato fin dalle prime righe: «Dalla morte, dal timore della morte prende inizio e si eleva ogni conoscenza circa il Tutto. Rigettare la paura che attanaglia ciò ch'è terrestre, strappare alla morte il suo aculeo velenoso, togliere all'Ade il suo miasma pestilente, di questo si pretende capace la filosofia».29 Benché molteplici, e innegabili, siano le paure che sono comunque connesse alla condizione umana, lo sforzo della filosofia è tenacemente rivolto a metterle tra parentesi, a eliminarle, a renderle innocue. Mentre tutto ciò che è generato è votato alla morte, e tutti attendono con timore e tremore il giorno del viaggio nelle tenebre, la filosofia è protesa a negare queste paure.

La modalità principale mediante la quale si attua questa cancellazione è la separazione dell'anima dal corpo: mentre si lascia che questo sia consegnato all'abisso, si concepisce che quella possa librarsi in volo, liberandosi da ogni vincolo corporeo. A questa mossa, la filosofia ne aggiunge un'altra, alla quale affida il compito di rimuovere ogni residuo timore. Anche ammesso che la morte possa accadere, essa è in realtà limitata a porre termine non alla vita, ma a una forma di vita, lasciando tuttavia intatta la prospettiva che la vita continui - e, anzi, trovi la sua espressione più compiuta - altrove. Nessun pericolo di un reale annientamento, dunque, ma semplicemente un passaggio, carico più di promesse che di rinunce. La contrapposizione dell'«aldilà» all'«aldiquà», di una realtà in cui la vita continua a una realtà in cui essa finisce, dovrebbe costituire la mossa vincente della filosofia, nel suo sforzo di negazione della morte.30 E tuttavia, nella realizzazione di questo progetto, la filosofia si imbatte nella pervicace resistenza dell'uomo, il quale non vorrebbe affatto sottrarsi alle presunte catene della vita terrena, e anzi vorrebbe rimanere - vorrebbe vivere. A nulla vale, dunque, l'esaltazione

della morte, come occasione per disimpegnarsi dalle angustie della vita. La raccomandazione filosofica, se coerentemente perseguita, dovrebbe infine tradursi nella pratica del suicidio, vale a dire in qualcosa che nulla ha a che vedere con la morte naturale, perché procede in una direzione opposta rispetto alla natura. Emerge allora, da questa frontale denuncia dell'inganno perpetrato dalla filosofia, culminante con l'equazione posta dall'idealismo fra la morte e il nulla, quale dovrebbe invece essere l'atteggiamento dell'uomo di fronte alla morte. Comprendere che «la morte non è ciò che pare essere, non è nulla, bensì un inesorabile, ineliminabile qualcosa. Anche attraverso la nebbia di cui la filosofia la circonda risuona in tutta la sua forza il suo aspro appello, la filosofia voleva inghiottirla e farla scomparire nella notte del nulla, ma non ha saputo spezzare il suo aculeo velenoso».31

«Quid est mors?»

«Compassionevole menzogna», questo e non altro sarebbe dunque la filosofia secondo Rosenzweig. Mentre se essa non volesse essere sorda al grido dell'umanità impaurita, se essa non si ostinasse a negare il presupposto di ogni vita, dovrebbe precisamente partire proprio da questo snodo fondamentale, dal riconoscimento che il nulla della morte è un qualcosa, e ogni nuovo nulla della morte è un nuovo qualcosa, sempre nuovamente tremendo, che non si può esorcizzare né con le parole né con il silenzio: «La filosofia dovrebbe avere il coraggio di stare ad ascoltare quel grido e di non chiudere gli occhi davanti all'orribile realtà».32

Ci si può chiedere fino a che punto questa invettiva colga effettivamente nel segno, fino a che punto, o entro quali limiti, davvero si possa ritenere che, nel suo complesso, l'atteggiamento della filosofia nei confronti della morte possa essere considerato soltanto una «compassionevole menzogna». È innegabile che una tendenza di questo genere abbia attraversato, in forme diverse, la tradizione filosofica occidentale fin dalle sue origini. Ed è altresì inconfutabile che talora la filosofia in quanto tale si sia identificata con il tentativo di espungere la morte dalla vita, riducendo la morte

a nulla, allo scopo di fugare le paure e gli incubi connessi con l'attesa di un viaggio nelle tenebre. Fra Platone ed Epicuro, fra Spinoza e Hegel - solo per citare alcuni passaggi nodali - si è indubbiamente tentato di assegnare alla filosofia, quale suo compito principale, quello di elaborare strategie capaci di liberare l'uomo dal timore della morte.

Ma non solo di questo è stata capace la filosofia. Né, ancor meno, soltanto di questo essa può ancora essere capace. Soprattutto se per filosofia non si intende riduttivamente ciò che la storiografia ha decretato essere tale, ma si recupera pienamente il pensiero incorporato in «parole» diverse da quelle di quei *philósophoi*, contro i quali è indirizzata la requisitoria di Rosenzweig - nelle parole della tragedia e della poesia, della narrazione e del mito.

Questo libro vuole accompagnare all'esplorazione del vastissimo patrimonio di idee e di riflessioni riguardante la morte, in larga misura dimenticato o emarginato, perché fondamentalmente rimossa è l'idea stessa della morte, come risulta anche dal modo in cui è organizzata la nostra vita.

Sarebbe comunque arbitrario, e potrebbe rivelarsi perfino fuorviante, pretendere di indicare un testo che possa essere assunto come una stella polare, alla quale riferirsi nel suddetto percorso di esplorazione. Pur con questa avvertenza, e dunque senza alcun privilegiamento indebito, vi è un passo di una delle Lettere di Seneca, sovente citato anche in altri contesti,³³ dal quale è se non altro possibile far partire l'itinerario di ricerca. Rivolgendosi all'amico Lucilio, a conclusione di una lettera nella quale sono passati in rassegna alcuni fra i più importanti problemi filosofici, primo fra tutti quello riguardante il rapporto tra anima e corpo, l'autore latino pone senza perifrasi un interrogativo: «Che cos'è la morte?». Non meno lapidaria la risposta, affidata a una secca alternativa: «O fine o passaggio» (*Aut finis aut transitus*).³⁴ Nelle pagine che seguono si saggerà l'attendibilità di questa così netta contrapposizione fra due ipotesi diverse. Con l'impegno a verificare se davvero il problema della morte, e del suo rapporto con la vita, possa essere ricondotto ai termini semplificati di quella alternativa. O se, invece, ciò che più intimamente caratterizza la morte non sia esprimibile mediante un'alternativa, ma piuttosto attraverso una endiadi,

nel senso che essa è - insieme - fine e passaggio, anziché l'una cosa o l'altra. Per giungere forse a scoprire che il morire è un processo, più ancora che un evento istantaneo, che appartiene alla vita così intimamente, da essere ciò che conferisce alla vita il suo significato più autentico.

VIA DI QUA

1. Tra Apollo e Thanatos

Tracce di duplicità

La storia inizia, si sviluppa e si conclude sotto il segno della duplicità. Strappato da Apollo al rogo, sul quale brucia invece la madre Coronide, colpevole di avere preferito quale marito Ischi al dio nato a Delo, il piccolo Asclepio viene consegnato al centauro Chirone, affinché da lui apprenda l'arte medica unitamente a quella della caccia. Fattosi adulto, Asclepio perfeziona l'arte al punto che non solo riesce a salvare coloro che sono ammalati, ma diventa anche capace di resuscitare i morti. 1 Da Atena egli ha infatti ricevuto il sangue sgorgato dalla testa mozzata della Gorgone, dotato di proprietà ambivalenti. Quello proveniente dalle vene di sinistra, potentissimo veleno, può servire a far morire gli uomini; quello che sgorga dalle vene di destra può resuscitarli. Identico, come solo possono esserlo due gocce dello stesso liquido, quel sangue mostra tutta la sua potenza nella duplicità dei modi con i quali si rapporta alla morte: scongiurandola o procurandola.

Affidato alle cure di un personaggio doppio, metà uomo e metà cavallo, Asclepio apprende i segreti di un'arte - quella medica -intrinsecamente doppia, perché capace insieme di salvare la vita e di procurare la morte. Il potere a lui conferito è a sua volta conseguenza di un dono doppio, proveniente da quel condensato di duplicità che è la Medusa: giovane-vecchia, bella-brutta, uomo-donna, umana-bestiale, mortale-immortale. Di qui la funzione sempre e comunque ambivalente della stessa *téchne medica*, la quale, come peraltro qualunque altra *téchne*, non può giovare senza insieme anche nuocere, come il *pharmakon* di cui essa si serve, un veleno che cura, un rimedio che intossica, un antidoto che uccide.

Temendo che gli uomini possano imparare da Asclepio l'arte di curarsi, Zeus interviene fulminandolo, e quindi suscitando l'ira di Apollo. Nell'impossibilità di vendicarsi

direttamente con il nume olimpico, il dio delle arti e della musica scarica la sua collera sterminando i Ciclopi, i quali avevano forgiato il fulmine usato da Zeus.

La catena delle colpe e delle sanzioni (atti segnati anch'essi dalla duplicità degli effetti, come azioni immancabilmente seguite da reazioni) si completa con la pena inflitta ad Apollo: egli dovrà trascorrere un anno intero² al servizio di un uomo mortale, assecondandone docilmente la volontà.

Entra in scena, a questo punto, Admeto. Presso di lui, giovane re della Tessaglia, figlio di Ferete, il dio sceglie di scontare la sua pena, pascolando il bestiame. Per ricambiare la generosa ospitalità ricevuta, una volta reintegrato pienamente nelle sue prerogative, Apollo elargisce al sovrano i suoi favori, ancora una volta sotto il segno della duplicità. Anzitutto, fa sì che tutte le vacche della mandria da lui condotta al pascolo generino due vitelli per volta. Poi, quando Pelia, re di Iolco, impone a coloro che ambiscono alla mano della figlia Alceste di presentarsi a lui su un carro trascinato da due bestie feroci, aiuta Admeto ad aggiungere al carro un leone e un cinghiale, con ciò ottenendo in sposa la principessa. Ma non sarà questo l'ultimo aiuto prestato dal dio al figlio di Ferete. Anzi, di lì a poco l'intervento di Apollo si dimostrerà ancor più risolutivo, di fronte a un evento drammatico che vedrà coinvolto il suo giovane protetto.

Era consuetudine consolidata che, onde propiziarsi i favori di Artemide, contraria alle unioni monogamiche, in vista del matrimonio lo sposo dovesse offrire sacrifici alla dea. Avendo trascurato di farlo, la notte delle nozze Admeto trova nel talamo ad attenderlo non la bella Alceste discinta, ma un groviglio di serpenti. La pronta intercessione di Apollo presso Artemide gli vale non solo la possibilità di ricongiungersi alla sposa, ma anche la concessione di un dono straordinario: quando giungerà per lui il giorno della morte, egli potrà essere risparmiato, a condizione che trovi qualcuno disposto a immolarsi al suo posto. Si coglie qui uno dei temi caratterizzanti di questa complessa vicenda, vale a dire il rapporto di Apollo con la morte. Fin dalle prime fasi di questa storia, il dio venerato a Delfi compare impegnato in un conflitto volto a sconfiggere la morte, o se non altro a ridimensionarne un potere che, altrimenti, sembra essere

incontrastato. Strappato in extremis alle fiamme del rogo, il figlio di Apollo Asclepio diventerà talmente esperto nell'arte medica, da impiegarla per far resuscitare i morti.

Un percorso per certi aspetti analogo potrà compiere una figura che rinvia da numerosi punti di vista ad Asclepio, visto che anche ad Admeto sarà concessa la possibilità di sottrarsi al dominio della morte. In entrambi i casi, ciò che viene messo in discussione è quell'evento abitualmente irrevocabile che conduce tutti alla dimora tenebrosa di Ade. Come Prometeo, sanzionato per aver cercato di salvare il genere umano dalla prospettiva dell'estinzione, anche Apollo si erge in questa narrazione come antagonista della morte, come sfida all'inesorabilità dei suoi editti. Agendo attraverso il proprio figlio o il re da lui protetto, il dio cerca di infrangere l'unica regola inviolabile che governa la vita degli uomini: il fatto che essa si concluda inevitabilmente con la morte. Basterà anche un solo caso, sarà sufficiente introdurre una sola eccezione, per poter incrinare la tirannide della lugubre prole dell'Erebo e della Notte.

Moire, Parche, Fate

Per ottenere il suo scopo, per impedire che Admeto sia vittima dell'insaziabile Thanatos, Febo dovrà anzitutto violare l'inviolabile, inducendo le inflessibili Moire, le dee che presiedono al destino dell'uomo, a modificare i loro editti. Non sarà un'impresa facile. Sorelle di Thanatos, perché come lui generate dal connubio dell'Erebo con la Notte, ovvero nate dall'unione di Zeus e Temi,⁴ le tre «filatrici» (Klóthes), Cloto, Lachesi e Atropo concedono in sorte ai mortali, quando vengono alla luce, il bene e il male, e non cessano mai dalla loro ira terribile, finché non abbiano inflitto un castigo tremendo a chi è colpevole.⁵ Secondo la tradizione, dal fuso di Cloto proviene il filo, misurato da Lachesi, e poi, a tempo debito, reciso da Atropo. La più giovane delle tre, Cloto, la «filatrice» in senso proprio, ha il compito di passare alla sorella Lachesi, la «distributrice», il filo che questa deve annodare sulla conocchia, secondo una misura stabilita, mentre alla più vecchia, l'«immutabile», «colei che non può essere dissuasata»,

Atropo insomma, spetta il compito di tagliare il filo, ponendo fine alla vita. La lunghezza del filo che esse concedono a un mortale dipende esclusivamente da loro, al punto che nemmeno Zeus può modificare la loro decisione.⁶

Il potere detenuto dalle Moire è abitualmente esemplificato con il riferimento alla storia di Meleagro. Si narra, infatti, che Altea, figlia di Testio, giacque nella stessa notte con Eneo e con Marte; da loro nacque Meleagro. Improvvisamente apparvero nella reggia Cloto, Lachesi e Atropo, che preannunciarono il suo fato con queste parole: Cloto disse che sarebbe stato ardito, Lachesi forte, Atropo vide un tizzone che stava ardendo nel focolare e disse: «Costui vivrà sinché questo tizzone non sarà consumato!». A queste parole la madre Altea balzò dal letto, spense il tizzone fatale e lo nascose nella reggia perché non fosse consunto dal fuoco. ⁷

Si può sottolineare che «l'analogia fra tessuto e destino è uno dei simbolismi più belli e più profondi con cui l'uomo mitologico ha cercato di interpretare il proprio essere. Chi ha osservato il lento, paziente, regolare formarsi della stoffa sul telaio forse non ha potuto non considerare l'analogia con il processo della vita umana, dove un'intima logica connette insieme gli eventi più diversi e più imprevisi».⁸ In realtà, il trio delle Moire agisce come un soggetto collettivo, dispensatore agli uomini del loro destino, come risulta dal fatto che uno dei termini con i quali i Greci indicavano appunto il destino era móira, al singolare, e senza ulteriori specificazioni. In questa forma, e salvo una sola eccezione in cui compare al plurale,⁹ la parola ricorre per esempio nei poemi omerici, quasi sempre impiegata per indicare la morte. In relazione all'universo ctonio sono in ogni caso le tre Moire, poiché esse presiedono ai momenti culminanti della vita degli uomini: assistono, infatti, alla nascita, assegnando un destino favorevole o avverso; vigilano sullo svolgimento della vita, anche qui con funzione ambivalente; e infine ne sanciscono la fine, quando sia giunta a compimento la parte assegnata a ciascuno.

In tutta evidenza, infatti, il nome con il quale esse sono designate deriva dal verbo greco méiromai, che vuol dire «aver parte», sia nel senso di qualcosa che spetti di diritto, sia come allusione alla limitazione, e dunque alla parzialità, di ciò che

viene distribuito. A ognuno di noi tocca una parte ben determinata, proprio come accade ai soldati, ai quali è assegnata una «razione» di cibo, o una parte del bottino di guerra. A quella parte, alla móira, abbiamo diritto - anche quando questo significhi che ciò a cui abbiamo diritto è la morte. Già a partire dalla nascita, e poi nel prosieguo della nostra vita, fino al momento supremo in cui essa finisce, ciò che ci accade è già in qualche misura nella parte che ci è stata originariamente assegnata. Di qui l'inutilità, oltre che la possibile empietà, di ogni ribellione nei confronti del destino che ci viene incontro, perché esso corrisponde a ciò che è ben compendiato nella immutabilità di Atropo: prima ancora che, con il passare del tempo, ne scopriamo la lunghezza, il filo della nostra vita è già stato filato. Ciò che a noi appare come ancora da venire, in realtà è nient'altro che il letterale svolgimento di qualcosa che Lachesi ha posto sulla conocchia, traendolo dalla sorella «filatrice». La nostra vita è già scritta, nel senso che essa è già stata filata. Vivere vuol dire non trovare qualcosa di nuovo, ma semplicemente scoprire quanto lungo è il filo predisposto dalle tre dee.

Le implicazioni più immediate di questo modo di concepire il destino sono evidenti. Anzitutto, è esclusa ogni casualità nel succedersi degli avvenimenti della nostra esistenza, essendo già stato tutto determinato fin dall'inizio. Lieti o tristi, fortunate o sventurate che possano essere, le vicende della nostra vita corrispondono a una ben precisa orditura, che ha comunque la caratteristica dell'unitarietà. In secondo luogo, il fatto che, conformemente all'etimo del loro stesso nome, le Moire assegnino la parte spettante a ognuno, spiega perché la condizione umana in quanto tale, essendo appunto parziale, sia intrinsecamente limitata e non possa aspirare a una irraggiungibile totalità. Ancor più significativo è, infine, un terzo aspetto. Sebbene in apparenza la vita di ciascuno si «faccia» mano a mano che il tempo trascorre, in realtà essa è già stata determinata dalle operazioni complementari delle tre dee. È come se, vivendo, «girassimo» un film, la cui sceneggiatura sia stata già scritta. Ovvero, per restare fedeli anche ai termini fin qui impiegati, è come se ciascuno di noi recitasse la parte che per lui è stata prevista, senza poter sottrarre o aggiungere alcuna battuta a un testo che altri hanno

definito.

Non meno interessante dell'etimologia greca è quella relativa alla lingua latina, dove il trio del destino compare con il nome di Parcae.¹⁰ Già nell'antichità, infatti, si congetturava che l'etimo della parola andasse ravvisato in espressioni antifrastiche, allusive all'inesorabilità del destino (come per esempio quia non parcet, «perché non perdona»), ovvero alla parsimonia con la quale la vita veniva dispensata (quia parca manu vitam dispensant). A questa ipotesi si affianca anche quella secondo la quale l'etimo più verosimile rinvierebbe piuttosto a partiri, che vuol dire appunto «ripartire», secondo un significato che sarebbe dunque molto vicino a quello del greco móira. D'altra parte, la connessione delle Parcae con i momenti culminanti della morfologia ctonia, incluso quindi quello della nascita, suggerisce un'altra etimologia, mediante la quale la triade divina si collegherebbe alle dee fatali della religione romana, le quali traggono il loro nome dal fatum, vale a dire dalla «parola detta». Se le Fatae indicherebbero «coloro che hanno parlato», le Parcae si identificherebbero con «coloro che fanno partorire». ¹¹

In tutti i casi, anche al di là delle peraltro importanti indicazioni desumibili dalle riflessioni sull'etimo, resta il fatto che il soggetto collettivo al quale nel mondo greco-latino è principalmente ricondotta la prerogativa di assegnare il destino, fin dal suo stesso «nome» segnala l'ineluttabilità di un termine per la vita dell'uomo. A ciascuno, infatti, spetta una «parte» ben precisa, senza alcuna possibilità di sostituirla con una parte diversa, né ancor meno di dilatarne i confini già precostituiti. Quando il filo sarà giunto alla fine, nessuno potrà sottrarsi al compimento del suo destino.

A meno che...

Un ordine inviolabile

Come già si è accennato, Apollo vuole salvare Admeto dalla sorte infelice a lui assegnata. La riconoscenza per il trattamento ricevuto dal giovane figlio di Ferete, quando aveva trascorso al suo servizio un anno, per scontare la pena inflittagli da Zeus, lo induce a escogitare un ardito

stratagemma. Cercherà di raggirare le Moire inducendole a ubriacarsi. In questo modo, esse finiranno per accettare che qualcun altro subentri ad Admeto nell'ultimo viaggio verso le tenebre dell'Ade.

Fino a che punto una simile sostituzione costituisca davvero un'eccezione, frutto di una trasgressione che sarebbe altrimenti inconcepibile, è ben testimoniato dai versi di Eschilo: «Azioni del genere - afferma il Coro delle Erinni rivolto ad Apollo - tu operasti anche nella reggia di Ferete: convincesti le Moire a rendere incorruttibili dei mortali».12 Alle rimostranze di Febo di fronte a questa accusa («Non è dunque giusto favorire colui che ti onora, soprattutto nel momento in cui viene a trovarsi nel bisogno?»), le Furie incalzano, specificando il modo in cui il raggio è stato perpetrato dal dio: «Tu, dopo aver sovvertito gli antichi ordinamenti, hai ingannato con il vino delle antiche dee». Duplice è, dunque, la colpa di Apollo.

Alla subdola ubriacatura delle dee, azione già in se stessa del tutto censurabile, Febo ha anche aggiunto il rovesciamento delle leggi che da sempre regolano il transito dalla vita alla morte. Quando si pretende di modificare il destino connesso al filo predisposto dalle Moire, non si viola soltanto la specifica sfera di azione delle dee, quella che è chiamata la loro peculiare *timé*:13 si capovolgono le stesse norme fondamentali che sono alla base della condizione umana, oltre che del rapporto fra dei e uomini. Pressoché negli stessi termini, Euripide esprime ciò che Thanatos, sopraggiunto per condurre via con sé Admeto, contesta ad Apollo: «Ancora una volta - inveisce la divinità della morte rivolta a Febo - tenti di appropriarti dei diritti degli Inferi, di calpestarne gli onori [timas] contro ogni giustizia [adikéis]?

Non ti è bastato impedire la fine di Admeto, circuire le Moire con subdoli mezzi?».14 Fin dall'inizio, dunque, la salvezza del giovane figlio di Ferete scaturisce da una duplice infrazione, dalla combinazione tra un raggio e una intromissione indebita nell'ambito di attività delle Moire. Non vi è nulla di «naturale», né ancor meno di «giusto», nella prospettiva di eludere l'esito previsto per ciascuno di noi, anzi: del tutto contraria alla giustizia (*adikéis*) è giudicata la condotta di Apollo, accusato non di una colpa veniale o comunque circoscritta, ma di qualcosa che è potenzialmente

capace di sovvertire l'ordinamento dell'universo. Gli editti delle Moire, di cui Thanatos è esecutore, sono inappellabili.

Non importa se Admeto sia stato chiamato all'Ade ancora in giovane età. Non importa se la generosa accoglienza riservata a un nume possa essere ascritta a suo merito. È venuta la sua ora. Il filo a lui assegnato si è consumato. La sua parte prevede che egli raggiunga il tenebroso mondo degli Inferi. Se questo non avvenisse, se l'intercessione di Febo valesse a strapparli a ciò che a lui «spetta», le conseguenze andrebbero ben al di là del caso specifico di un singolo mortale sottratto al suo giusto destino. A essere messo in questione sarebbe lo stesso equilibrio che consente di definire *kósmos* l'universo nel suo insieme.

In origine, infatti, il termine greco *kósmos* non indicava (come è poi accaduto) l'universo. Fra Omero e Platone, *kósmos* indica sostanzialmente due cose: anzitutto, significa «ordine»; così, per esempio, nell'Iliade si trova l'espressione *eu katá kósmon*, che vuol dire «in buon ordine», «secondo un buon ordine». Correlativamente, sempre nei poemi omerici, si può leggere la frase *ou kósmos*, che significa letteralmente «non ordine», «disordine». Da notare che con questo significato, vale a dire come ordine, misura, disciplina, *kósmos* ricorre anche nei tragici e, come si vedrà, nello stesso Platone. In secondo luogo, nell'età arcaica *kósmos* sta a indicare l'ornamento - soprattutto l'ornamento femminile, ma anche (si pensi a Esiodo) l'ornamento riferito a un cavallo o alla casa. Il termine moderno «cosmetico» deriva in tutta evidenza da questo secondo significato originario, in quanto si riferisce a ciò che può «ornare» il volto di una donna, o che comunque corrisponde a una funzione di abbellimento. Viceversa, ciò che poi si sarebbe chiamato «universo» era detto *to pan*, «il tutto», o anche *to hólon*, vale a dire «l'intero». Si può dire, insomma, che almeno fino a Pitagora - e probabilmente anche oltre, precisamente fino a Platone - per indicare l'universo si usava l'espressione «la totalità», «l'intero», sottintendendo «delle cose che sono», che esistono, che si vedono.

Fino a Platone, si diceva. Vi è, infatti, un passaggio storico e concettuale fondamentale, che troviamo documentato in almeno tre dialoghi del filosofo, ma che probabilmente risale a qualche decennio prima. Il passo più significativo è nel Gorgia,

dove leggiamo testualmente: «Gli uomini sapienti dicono che cielo e terra, dei e uomini, sono tenuti insieme in un tutto mediante la comunanza, l'amicizia, l'ordine, la saggezza e la giustizia, e per questa ragione questo tutto noi chiamiamo "ordine" [kósmon] anziché disordine o dissolutezza».15 Tutto ciò che è, per effetto di qualità morali, più che di leggi pertinenti alla physis, quali sono soprattutto la díke, «la giustizia», l'amicizia, e la saggezza, si tiene insieme, sta insieme, non si disperde, e perciò possiamo dire che tutto ciò forma un kósmos, vale a dire un ordine - un ordine che è al contempo un ornamento, che assomma in sé alcuni tratti etici (in primo luogo la giustizia), ma anche talune caratteristiche che potremmo definire estetiche. Il tutto, l'intero delle cose che sono, nel momento in cui su di esso agisca la giustizia, assume la forma del kósmos - di un bell'ordine. Si può dunque affermare che, affinché si dia un kósmos, non basta affatto riferirsi alla totalità di ciò che è: occorre che questo tutto sia organizzato in maniera tale da poter essere interpretato come qualcosa che è governato da qualità morali, come qualcosa in cui si assommano ordine e bellezza.

«Contrario alla giustizia» è dunque il tentativo di Apollo di sottrarre Admeto al destino che a lui hanno riservato le Moire. Ove ciò accadesse - come nel duro confronto con Febo le Erinni e Thanatos hanno sottolineato - le timai delle dee verrebbero calpestate e gli antichi ordinamenti nel loro insieme verrebbero sovvertiti. Già da queste premesse, si può insomma capire fino a che punto il tentativo di riscattare il figlio di Ferete dall'Ade configuri un'anomalia incompatibile con la conservazione dell'ordine che governa il mondo. Per conseguire un simile risultato, sarà dunque necessario che si verifichi un evento straordinario, capace di confermare, proprio per la sua eccezionalità, le norme intangibili che regolano il transito nell'aldilà.

Apollo: l'uno e i molti

Questo, dunque, l'antefatto della tragedia che descrive la vicenda di Admeto e di Alceste. I due contendenti, che già abbiamo visto misurarsi a distanza nelle vicende che

precedono gli avvenimenti descritti nella tragedia di Euripide - vale a dire Apollo e Thanatos - si affrontano ora direttamente sulla scena. L'argomento esplicito della controversia è la sorte di Admeto. Ma ben presto si comprende che in gioco è una contrapposizione di carattere più generale, attinente al modo in cui vengono interpretati l'obbedienza alle leggi e il rispetto delle tradizioni.

Abusivamente ridotto a mero termine di confronto, nella «sfida» instaurata con Dioniso,¹⁶ e perciò spesso anche trascurato nella sua specifica identità, Apollo in realtà non è un dio come gli altri. Non lo è per le modalità della nascita, per le attribuzioni che gli sono proprie, per le gesta di cui è protagonista, per il rapporto da lui istituito con il mondo umano, oltre che con le altre divinità dell'Olimpo. Non lo è per il suo stesso nome - per l'étymon (il vero) da cui esso proviene. Già suggerita da Plutarco (Iside e Osiride, 75), l'etimologia proposta da Plotino ricalca quella a cui si sarebbero riferiti i pitagorici. Essi avrebbero impiegato il nome di Apollo per indicare l'Uno. Poiché infatti definire «Uno» ciò che in realtà è ineffabile può dare adito a equivoci, i seguaci di Pitagora avrebbero parlato di A-pollón, intendendo dunque che ciò che essi avrebbero voluto denominare è (per l'alfa privativo che compare in Apollón) il «non-molti», e dunque la negazione della molteplicità.¹⁷

Questa rivendicazione di «unicità» è peraltro in diretta contraddizione con ciò che emerge dagli altri aspetti della personalità del dio, a cominciare dalla grande quantità di epiteti diversi, con i quali egli è nominato: Aphétor (dio dell'arco) e Argurótoxos (dio dall'arco d'argento), in quanto patrono degli arcieri e provetto tiratore lui stesso; Lykeios e Lykegenés (con riferimento al lupo, ovvero anche alla Licia, dove secondo una tradizione egli sarebbe nato); Loxias (l'oscuro) e Coelispeex (colui che scruta i cieli) con riferimento alle sue capacità oracolari; Mousegétés, e cioè capo delle Muse; Alexikakos o Apotrópaíos, entrambi significanti «colui che scaccia - o tiene lontano - il male» (questi appellativi si riferivano, oltre che al suo ruolo di patrono dei medici, al potere di scatenare - ma anche di tenere lontane - pestilenze e malattie); e poi - negli equivalenti in lingua italiana - Iperboreo, Frigio, Pizio, Frenetico, Sminteo, Timbreo ecc.

Insomma, nello stesso nome si manifesta una tensione tra aspetti contrastanti: tra la negazione della molteplicità, «scritta» in A-pollón, e la pluralità degli epiteti che accompagnano, o sostituiscono, il suo nome. Già il solo «nominare» il dio, vuol dire dunque trovarsi di fronte al problema del rapporto tra uno e molti. Più esattamente, Apollo è icona divina della duplicità.

Questo contrassegno compare, come già si accennato, fin dalla nascita del dio: evento che accade in una terra che non è una terra (l'isola di Delo, ancora galleggiante sulle onde e non fissata al fondo), con un parto gemellare (oltre ad Apollo, Artemide), nel quale si sdoppia il dio androgino di origine semitica, predecessore del figlio di Zeus e Leto.¹⁸ Si riconferma nelle timai a lui concordemente riconosciute, specificamente segnate con il sigillo della duplicità: il suo essere al tempo stesso «distruttore» (come suona un'altra possibile etimologia onomastica, secondo la quale egli trarrebbe il nome dal verbo apóllymi, «distruggere») e salvatore, in grado di provocare la diffusione di terribili epidemie, ma insieme anche capace di trovare per esse antidoti efficaci; divinità ctonia, perché discendente diretto dalla dea Madre Terra, eppure più di altri dei connesso con il cielo per via della sua qualità di nume solare; «splendente» (Phóibos) e «oscuro» (Loxias), assunto ben presto a simbolo della divinità greca, pur provenendo da un originario contesto religioso preellenico.

La fondamentale e inconfondibile ambivalenza di Apollo si esprime in maniera paradigmatica nell'emblema con il quale egli è più spesso rappresentato. Come scrive Eraclito, infatti, mentre il nome dell'arco -e dunque del simbolo apollineo - è biós, quasi identico al nome bios, con il quale si indica la vita, ciò che esso opera è invece la morte. Questo perché, secondo il filosofo, «vivente e morto, e lo sveglio e il dormiente, e il giovane e il vecchio», sono la stessa cosa e «l'armonia più bella è quella che scaturisce dai divergenti».¹⁹ Proprio per la tensione che lo caratterizza, nella relazione «conflittuale» agente tra la corda e il fusto, l'arco esprime bene la convergenza degli opposti nella personalità del dio. Palintropos harmonie, «armonia che ripiega su se stessa», come quella dell'arco e della lira, secondo le parole di Eraclito.²⁰ Come si

legge nell'inno omerico ad Apollo, l'arco è il simbolo della superiorità del dio rispetto agli altri numi: quando egli giunge sull'Olimpo e tende l'arco, «tutti gli dei si levano in piedi davanti a lui».21

Ma il riferimento alle sentenze del filosofo di Efeso, per una più adeguata comprensione della personalità di Apollo, non si limita soltanto alla sottolineatura della duplicità, come caratteristica saliente del nume venerato a Delfi. Eraclito ci accompagna infatti anche alla scoperta di altri e non meno significativi aspetti di quella personalità, primo fra tutti il rapporto con la parola. Provenendo dall'esaltazione e dalla follia, essa è il tramite, è «il punto in cui la misteriosa e distaccata sfera divina entra in comunicazione con quella umana, si manifesta nell'udibilità, in una condizione sensibile. Di qui la parola viene proiettata in questo nostro mondo illusorio, portando in tale sfera eterogenea la molteplice azione di Apollo».22 In questo transito, nella comunicazione stabilita tra sfera divina e ambito umano, la parola conserva e anzi potenzia la sua ambivalenza originaria. Ancora Eraclito ci ricorda che «il Signore, il cui oracolo è a Delfi, non dice e non nasconde: fa segni».23

Un lugubre antagonista

«Hanno qui la loro dimora i figli della nera Notte, il Sonno [Hypnos] e la Morte [Thanatos], divinità terribili. Mai il sole abbagliante illumina costoro con i suoi raggi, né quando sale in cielo, né quando dal cielo discende.

Dei due, il primo si aggira sulla terra e sulla vasta superficie del mare dolce e sereno per gli uomini, mentre l'altra possiede un cuore di ferro e ospita nel suo petto un animo spietato. Qualunque uomo ella riesca a prendere, lo tiene per sempre. Ed è invisibile perfino agli dei immortali».24 Nel racconto genealogico di Esiodo compaiono con molta chiarezza le principali caratteristiche di colui che, nell'esordio del dramma euripideo, si propone come antagonista di Apollo. Tenebroso come le divinità notturne (oltre alla Notte, Erebo) di cui è figlio, Thanatos condivide con il fratello gemello Hypnos25 soltanto l'apparenza, poiché mentre questi conferisce benevolo

agli uomini il sonno ristoratore, egli non lascia la preda dopo averla catturata, giungendo a risultare ostile perfino a coloro che, in quanto dei, sono comunque sottratti alla sua vorace insaziabilità.²⁶

D'altra parte, prima ancora della controversia intervenuta con Apollo a proposito di Admeto, la proverbiale implacabilità di Thanatos si era incrinata in occasione della vicenda che vede come protagonista Sisifo, re di Corinto. Famoso per la sua *métis*, e cioè per la sua scaltrezza, secondo alcune fonti padre del simbolo stesso della furbizia, il *polymetis* Odisseo (da lui generato giacendo con Anticlea, figlia di Autolico), avendo rivelato ad Asopo ciò che Zeus aveva cercato di nascondere, per punizione Sisifo viene da questi condannato a morte. Senonché, quando Thanatos si presenta a Sisifo per condurlo nell'Adè, l'astuto genitore di Odisseo lo accoglie con molta cordialità, offrendogli da bere fino a portarlo all'ubriachezza, per poi incatenarlo e rinchiuderlo in una cella. Di conseguenza, per tutto il tempo in cui Thanatos è prigioniero, nessuno muore sulla terra, né nuove anime giungono agli Inferi. Informato di questa anomalia, Zeus invia Ares a liberare il figlio della Notte dalla sua prigione, ingiungendogli altresì di condurre Sisifo nel regno di Adè.

Entra qui in gioco, per la seconda volta, l'astuzia del sovrano di Corinto. Avendo dato mandato alla moglie Merope di non seppellire il suo corpo, né di svolgere le cerimonie funebri, giunto di fronte alle divinità inferie egli chiede di essere rimandato sulla terra, per poter punire la moglie della sua empietà, e dare disposizioni circa l'inumazione del suo cadavere. Una volta riguadagnata la luce, Sisifo si sottrae all'accordo stipulato e sopravvive ancora per molti anni, terminando infine la sua vita in età avanzata. Giunto definitivamente negli Inferi, viene poi punito per la sua condotta ingannevole attraverso una frustrante «fatica»: dovrà spingere su per la china di un monte un enorme macigno fino alla cima, da dove il masso precipiterà nuovamente indietro, obbligandolo a ricominciare daccapo l'impresa.

Gli unici due testi greci conservati che ci riportano il racconto completo del modo in cui Sisifo fuggì dall'Adè sono un frammento di Alceo e un passo del corpus teognideo, nei quali peraltro il riferimento a questo mito assolve a due finalità

opposte, nell'un caso di *exemplum negativum*, nell'altro positivo. Nel testo di Alceo, è posta una stretta connessione tra l'astuzia di Sisifo e il castigo che gli viene inflitto. Il poeta introduce la vicenda di Sisifo come caso emblematico, in negativo, di una storia di *métis*, nella quale egli sottolinea come gli espedienti dell'eroe non siano andati a buon fine, ma anzi siano valsi ad attirare l'ira di Zeus e la sua punizione. Da tutto ciò risulta evidenziata l'inevitabilità della morte, alla quale nessuno può sottrarsi.²⁷ Differente è invece la «morale» desumibile da Teognide (697-718). Solo Sisifo riesce a uscire da quella prigione che è la morte, ritornando alla luce del sole. La sua impresa si configura quindi come straordinaria rispetto alla condizione normale: egli giunge nell'aldilà come tutti i morti, ma riesce a uscirne e a ritornare tra i vivi grazie alla sua astuzia. Proprio qui il testo teognideo individua un'altra grande differenza che separa Sisifo dai comuni defunti: la mente dell'eroe rimane salda anche nell'aldilà, non si obnubila come quella dei morti senza *phrénēs* di cui parla Omero.²⁸ La furbizia di Sisifo è un tratto che caratterizza così profondamente la natura dell'eroe, che egli la conserva anche con il suo ingresso nel mondo dei morti.²⁹

Insomma, pur essendo insensibile a ogni supplica, e dunque incline a ribadire la massima intransigenza nell'esercizio del compito che gli è stato affidato, quando avvia la sua trattativa con Apollo a proposito di Admeto, Thanatos ha già per così dire alle spalle l'esperienza di altri raggiunti subiti.

Da notare che, tanto nella vicenda di cui è protagonista Sisifo, quanto in quella che riguarda Admeto, un ruolo decisivo è svolto dal vino, o più esattamente dall'ubriachezza conseguente dall'abuso del nettare. Giovandosi dell'ebbrezza indotta rispettivamente in Thanatos e nelle Moire, Apollo e il padre di Odisseo riusciranno a eludere un destino di morte che sarebbe stato altrimenti inesorabile. Ancora il vino interviene nello scioglimento lieto dell'Alceste, visto che Eracle trova l'ardire di opporsi a Thanatos nell'aver tracannato vino puro, fino al punto in cui il valore fiammeggiante indotto dalla bevanda si diffonde in tutte le vene.³⁰

In altri contesti e circostanze, la condotta di Eracle sarebbe apparsa severamente censurabile. Per l'uomo greco, infatti, è inconcepibile bere vino che non sia «tagliato» con l'acqua. Solo

un folle (manikós) potrebbe bere vino non mescolato. Si raccontava, per esempio, che Cleomene lo Spartano, essendo vissuto molto con gli Sciti, aveva da loro presa l'abitudine di bere il vino puro, con la conseguenza appunto di impazzire. Nelle Leggi (773d) Platone parla del vino non annacquato come mainómenos óinos, «vino che induce la follia». Nell'Odissea, per dimostrare la maggiore prossimità di Polifemo al mondo animale, piuttosto che a quello umano, Omero elenca fra i segni distintivi della sua disumanità la violazione delle leggi che disciplinavano l'ospitalità (xenia) e la consuetudine di bere il vino puro. Quasi a voler dire che solo chi assomigli molto a una bestia può evitare di ricorrere alla miscela con l'acqua. Le proporzioni nelle quali bisognava mescolare l'acqua con il vino venivano stabilite volta per volta da uno dei convitati, eletto dai commensali al ruolo di simposiarca. Le diluizioni preferite, dopo avere scartato quella metà acqua e metà vino, che era ancora giudicata pericolosa per la salute, erano quelle che venivano chiamate a cinque e a tre. La proporzione di cinque era formata da tre parti d'acqua e due di vino; quella a tre, invece, da due parti di acqua per una di vino. Esisteva anche quella a quattro, ma questa mistura, molto annacquata, veniva da Plutarco definita come buona soltanto per saggi magistrati.

D'inverno il vino era diluito con l'acqua calda, d'estate con quella fredda. Quando faceva molto caldo si usava la neve, che Simonide diceva raccolta sulle pendici dell'Olimpo. Si consigliava pure di non bere molto. Eubulo fa dire a Dioniso che le persone morigerate bevevano soltanto tre coppe: una per il brindisi, una per l'amore e una per il sonno. A questo punto il saggio doveva terminare la serata e andare a casa. Se restava infatti e continuava a bere, avrebbe fatalmente scoperto che la quarta coppa apparteneva alla violenza, la quinta al chiasso, la sesta all'allegria dell'ubriachezza; la settima alla rissa (agli occhi neri, come si diceva in greco); l'ottava al tribunale; la nona all'attacco di fegato e la decima alla follia e alla distruzione del mobilio.³¹

La tragedia di Euripide non soltanto descrive le azioni compiute dalla Morte, ma ce ne offre anche una vera e propria rappresentazione, poiché essa compare appunto sulla scena. La cogliamo mentre dà inizio alla cerimonia sacrificale che avrebbe dovuto condurre Alceste all'Ade (74),³² e successivamente avvolta da una «veste nera» (melampepos), come «signore dei defunti» (nekrón phylaxo) (843-44) nell'incontro con Eracle verso il finale del dramma. La stessa Alceste, nel delirio che precede la morte, vede un essere alato dalle sopracciglia scure (261 sgg.), anche se lo identifica con Ade. Si tramanda anche che, nelle rappresentazioni teatrali, a Thanatos era riservata una maschera speciale, diversa da quelle in uso per gli altri personaggi.³³ Nella tradizione iconografica greca, Thanatos è raffigurato come un demone alato, quasi sempre in compagnia del fratello Hypnos, talora intento a trasportare il cadavere di personaggi illustri, come la salma di Sarpedonte, trasferita in Licia per ordine di Zeus, o quella di Memnone riportato da Troia in patria. Al 470 a. C. risale la serie di lékythoi bianche sulle quali sono dipinti Thanatos e Hypnos nell'atto di trasportare il cadavere non più di illustri guerrieri, bensì di uomini e donne comuni. Caratteristica ricorrente di tali scene è la presenza in secondo piano di una stele funeraria, che evoca un contesto cimiteriale. Da notare che già nelle raffigurazioni più antiche è possibile cogliere la natura ambivalente di Thanatos, poiché da un lato costui mostra una cura amorevole, spinta fino ai limiti della partecipazione al lutto, nei confronti dei cadaveri trasportati, mentre dall'altra parte non mancano testimonianze nelle quali compare come un demone che insegue le sue vittime. Dalla metà del V secolo a. C. si nota nelle raffigurazioni una diversificazione: mentre Hypnos è rappresentato come un giovane, con la pelle scura, Thanatos ha la pelle chiara, è provvisto di barba, naso adunco e chioma incolta.³⁴ Il teschio simbolico, accompagnato da elementi allegorici, come la ruota, compare in un mosaico del Museo nazionale di Napoli, forse proveniente da Pompei. In alcuni sarcofagi paleocristiani, secondo la tradizione classica, la morte è simboleggiata dal genietto con la face riversa. La morte appare sotto forma di vecchia barbata e alata in un avorio del IV secolo (Londra, British Museum) e come giovane donna dalle carni scure,

seduta su un sarcofago, nel manoscritto vaticano di Cosma Indicopleuste (IX secolo). Nella primitiva arte tedesca è rappresentata da una figura maschile. In una croce d'avorio danese del 1075 (Copenaghen, Nationalmuseet) è rappresentata la vittoria della vita sulla morte, quest'ultima effigiata come una figura femminile che cade in una bara. L'evoluzione dell'iconografia della morte, soprattutto nella pittura medievale, rinascimentale e barocca, si esprime prevalentemente in un'immagine che tende ad allontanarsi sempre di più dall'archetipo classico del giovane di pelle chiara, quasi sempre barbuto. Quali segni distintivi vengono introdotti la falce o il falcetto, allusivi alla «mietitura» di vite umane a cui essa si dedica, e spesso anche una benda, a significare una modalità di azione che (si potrebbe dire) «non guarda in faccia nessuno».35 Poco alla volta a questi tratti si unirono anche altri segni, perlopiù desunti dall'immagine con la quale veniva spesso rappresentato il tempo, vale a dire la clessidra e le ali. Questa connessione con il tempo - concettualmente riconducibile alla funzione «divoratrice» svolta da entrambi - finì per esprimersi in maniera bilaterale, nel senso che il tempo veniva raffigurato come ministro della morte, alla quale forniva la necessaria «provvista» di vittime.36 Accanto all'iconografia della morte e dei suoi trionfi, intorno alla metà del XV secolo si sviluppa il motivo della Danza macabra, dapprima con intenti moralistici, quali forti immagini legate al memento mori, per svilupparsi poi come satira contro la corruzione e il fasto delle classi agiate.

Nelle trasformazioni morfologiche della morte, il passaggio certamente più importante e più denso di implicazioni è quello che conduce alla tendenziale identificazione della sua immagine con quella del tempo. Da un lato, infatti, questa pur parziale coincidenza finisce per trasferire sulla concezione della morte gli stessi caratteri attribuiti al tempo (l'inesorabilità e insieme la «cecità» dell'azione, la sgradevolezza e talora anche la ripugnanza dell'aspetto, l'universalità del suo dominio), mentre dall'altra parte il tempo - almeno nella sua accezione crono-logica, vale a dire come espressione del divenire -viene a caricarsi dei tratti funesti della sua «compagna», perché come lei è principalmente intento a sottrarre la vita agli uomini. Tale rappresentazione

costituisce tuttavia un punto di arrivo, conseguenza di mutamenti che riguardano il modo di concepire la morte, prima ancora che il modo di raffigurarla. Viceversa, finché essa compare con il nome di Thanatos - in particolare nel conflitto con Apollo sulla sorte di Alceste, nella tragedia euripidea -, il suo aspetto non si distingue per particolari che incutano timore o la rendano spiacevole alla vista. In una certa misura si può anzi affermare che l'apparente impassibilità del volto, o all'opposto l'accento a qualche segno di compassione, e l'assenza di caratteristiche truci, le attribuisce il ruolo un po' anonimo di mera «traghettatrice» nell'Ade - un compito al quale essa attende certamente con zelo e puntualità, ma senza alcuna immedesimazione. Se si vuole trovare, nel mondo antico, un'immagine che corrisponda allo sgomento e all'orrore che l'idea della morte abitualmente suscita, non si deve cercarla nelle peraltro sporadiche raffigurazioni di Thanatos nella pittura vascolare o nei fregi architettonici. Si deve guardare altrove, si deve volgere lo sguardo al volto di un personaggio che - fin dall'epoca arcaica - è l'emblema stesso di ciò che non può essere guardato. Pena, appunto, la morte.

Un mostro tremendo

Il riferimento alla Medusa compare già con accenni fugaci, anche se ugualmente significativi, nei poemi omerici: la testa del «mostro tremendo» (deinóio pelórou), la «spaventosa e terribile [deiné te smerdné] Gorgone, prodigio [téras] di Zeus», campeggia nella «spaventosa egida a frange» (aighida thyssanóessan / deinén) che Atena indossa accingendosi alla dolorosa battaglia.³⁷ In termini del tutto simili, la «Gorgone dallo sguardo crudele» (Gorgó blosyrópis) adorna anche lo scudo del figlio di Atreo, nell'imminenza di una giornata nella quale la guerra appare «più dolce che ritornare sulle concave navi nella terra dei padri». ³⁸ Infine, proprio perché teme che Persefone gli mandi dall'Ade «la testa della Gorgone, orrenda [deinóio], mostruosa [pelórou]», Odisseo pone termine al viaggio intrapreso nel regno dei morti, rinunciando a vedere quegli eroi che pure avrebbe desiderato incontrare, Teseo, Piritoo, «gloriosi figli di dei». ³⁹ Per quanto frammentari, i

riferimenti contenuti nei poemi dedicati alla caduta di Ilio e al ritorno di Odisseo, offrono tuttavia spunti rilevanti da almeno tre punti di vista. Colpisce, anzitutto, il fatto che il termine che in ogni caso è attribuito alla Gorgone, fino a costituirne una sorta di epiteto inderogabile, sia un aggettivo concettualmente assai pregnante, e filosoficamente così impegnativo, quale è *deinós*.

Adoperato dallo stesso Omero (in aggiunta al termine *aidíōs*, «degno di venerazione»), per celebrare la regalità «veneranda e terribile» del re Priamo, poi da Sofocle, per sottolineare la grandezza prometeica dell'uomo, quasi onnipotente nella capacità di trovare per tutte le difficoltà una via d'uscita (*pantopóros*), e infine da Platone, per descrivere il timore reverenziale ispirato dalla figura del «grande Parmenide», il termine *deinós* allude comunque a qualcosa che si colloca al di là dell'orizzonte umano, a qualcosa che è talmente extra-ordinario, da suscitare insieme stupore e timore.⁴⁰ È implicito dunque, in questa antica rappresentazione della Gorgone come *deinós*, il rinvio a un piano soprannaturale, nel quale si mescolano e si confondono, nel numinoso del *mana*, la venerazione dell'*aidós* e il terrore del *deinós*, il *tremendum* e il *fascinans*, ciò che incute paura e ciò che seduce, *Eros* e *Thanatos*.⁴¹

In secondo luogo, la Medusa viene evocata costantemente in uno scenario bellico (nell'*Iliade*), ovvero in connessione con le tenebre dell'aldilà (nell'*Odissea*), vale a dire in situazioni di confine, alla frontiera tra la vita e la morte, sempre accompagnata da figure minacciose e terrificanti. *Phobos* ed *Eris*, *Alké* e *Ioké*, *Deimos* e ancora *Phobos*, sono i paredri della Gorgone, ne esprimono l'essenza funesta, ne traducono la potenza nascosta nell'enigmatica fissità dello sguardo. Infine, in qualunque riferimento, per quanto sommario, della Medusa è soprattutto descritto lo sguardo: sguardo *blosyrós*, crudele, che atterrisce, terribile a vedersi. Null'altro è la Gorgone, nella sua essenza, se non questo sguardo potente, la cui forza non richiede armi per potersi esercitare, poiché è tutta immanente nel suo essere semplicemente presente, in quell'apertura verso l'ignoto che è possibile cogliere al di là dei suoi occhi.

Ancora *deinós* è il termine che risuona per designare la Medusa nei versi di Esiodo. *Deinón pēlor*, «mostro terribile»,⁴²

la sua testa compare ad avvolgere l'intero dorso di Perseo, mentre spicca il volo per sfuggire alla presa delle Gorgoni superstiti alla sua impresa. Alle cinture di queste stavano sospesi due serpenti con le teste curvate in avanti, muovendo la lingua, digrignando i denti con furia e lanciando sguardi selvaggi (agria derkoméno). Sulle loro «terribili teste [deinóisi karénois] vibrava un terrore infinito».43 Ed è ancora Esiodo, nel contesto del racconto genealogico della Teogonia, a fornirci il primo abbozzo della vicenda mitica nella quale ci imbattiamo nel trio delle Gorgoni, Stenno, Euriale e Medusa.

Collegato alla sua originaria «radice» acquatica, è anche il «luogo» in cui abita la Gorgone: il paese delle tenebre, nel quale spariscono tutte le luci del cielo e da dove esse ricompaiono, perché esso confina tanto con l'Oriente quanto con l'Occidente. Un paesaggio «boscoso e roccioso, senza strade, chiamato pure Cistene, il paese delle "rose di roccia"».44 In ogni caso, un luogo situato al di là dell'Oceano, al «confine fra due continenti», verso il «sorgere fiammeggiante del sole», oltre lo «strepito del mare»,45 ai confini del mondo. Non vi è dubbio che essa abiti, e dunque risieda, in qualche «luogo», che essa perciò in una qualche misura appartenga al nostro mondo. Ma tale «luogo» è caratterizzato solo in senso negativo, come eccedenza o ulteriorità, come l'«aldilà» per antonomasia - e dunque esso è più appropriatamente definibile come un luogo senza luogo. Di esso si può dire soltanto che è situato «ai confini», là dove ogni «identità» perde nettezza, dove tutto si mescola e si confonde, dove non è più possibile neppure applicare coerentemente le designazioni di tempo e di luogo. Pur ribadendo l'impossibilità di un'esatta collocazione «spaziale», si può tuttavia rilevare che le pur generiche e approssimative indicazioni geografiche segnalano quale dimora delle Gorgoni un sito che è comunque immaginato trovarsi «in Occidente», vale a dire dove i Greci ponevano il regno dei morti.46

Oltre a ciò, Medusa si presenta come componente di un gruppo femminile, a sua volta collegato ad altri gruppi femminili, formati da tre figure e caratterizzati dalla complementarietà dei ruoli e dall'unicità della funzione. Così ella è, da un lato, Gorgone al pari delle sorelle, pressoché indistinguibile rispetto a esse in quanto membro di un trio di

figure inseparabili, e dall'altro da loro differisce radicalmente, perché priva del requisito dell'immortalità. Di qui una caratteristica, destinata a emergere ancora più chiaramente in riferimento ad altri aspetti, secondo la quale già fin d'ora si può dire che Medusa è al tempo stesso una, in quanto è per l'appunto l'unica alla quale è riservato un destino mortale, e molti, poiché componente di un gruppo indissolubile: ella è dunque Medusa, diversa quindi da Stenno ed Euriale, ma insieme e inscindibilmente anche Gorgone.

Ancora più importante è tuttavia un altro aspetto, sovente trascurato, perché apparentemente marginale, ovvero perché considerato contraddittorio, rispetto ai tratti principali con i quali è tramandata l'immagine di questo enigmatico personaggio. Come Ceto, l'animale marino che le fonti attestano essere stata sua madre, anche Medusa è «di bel volto»; circostanza confermata anche dal fatto che questo nome veniva dato pure a bambine, dalle quali i genitori «certamente non si aspettavano che diventassero esseri repellenti».47 Si può allora affermare che, mentre presa singolarmente essa era di bell'aspetto, insieme alle sorelle assomigliava invece alle Erinni, al punto da meritare l'appellativo di Gorgone per antonomasia.48 Tutto ciò implica sostanzialmente due conseguenze di grande rilievo. La prima è che anche per questa via Medusa si presenta costitutivamente duplice, «di bel volto» e «terribile» - non l'una cosa o l'altra, ma insieme l'una e l'altra. Come essa è dunque duplice, perché una e molti, così essa è duplice, perché simultaneamente bella e brutta. Più importante, e significativa, la seconda conseguenza. Poiché il volto di Medusa non è di per sé brutto, almeno nel significato usuale con il quale adoperiamo questo aggettivo, o non è in ogni caso soltanto brutto, poiché anzi essa è detta «di bel volto», a renderla *deinós* concorrono evidentemente altri elementi, indipendenti dalla sua mera apparenza «estetica». In altre parole, mentre i dati forniti dalle diverse fonti convergono nel sottolineare il potere connesso allo sguardo della Medusa, sia che esso fosse impiegato per autodifesa, sia che fosse invece utilizzato in funzione apotropaica, non risulta almeno fino a questo punto chiarito quale fosse il «fondamento» di questa forza, donde provenisse insomma la *deinótes* concordemente attribuita al suo sguardo,

visto che non risulta possibile «dedurla» semplicemente da un aspetto particolarmente repellente.⁴⁹

2. Una morte che fa vivere

L'Alceste di Euripide

«Un debito che tutti dobbiamo pagare» Si è visto in precedenza quale sia il contesto concettuale, mitologico e simbolico, a cui si riferisce la vicenda che è posta alla base del dramma di Euripide. Ingaggiando il duello con Thanatos, sulla sorte della giovane donna, Apollo sa che non riuscirà a strapparla al suo destino, poiché ella ha scelto liberamente di sostituirsi ad Admeto nel viaggio verso l'Ade. Ma il debito di amicizia contratto con colui che fu anfitrione generoso lo obbliga almeno a tentare. Si tratterà di affrontare il «sacerdote dei morti» per indurlo a rinunciare a questo suo ennesimo, lugubre, servizio. Il prologo della tragedia¹ vede dunque in scena un duello - quello tra Febo e Thanatos - così come a un duello - questa volta, Thanatos è affrontato da Eracle - si assiste nella parte conclusiva, dalla quale scaturisce l'esito lieto della vicenda. A partire dalla contesa iniziale, una sorta di «prologo in cielo» di ciò che sta per accadere sulla scena, la «trama» della rappresentazione si sviluppa in maniera lineare, assecondando le «regole» che saranno successivamente codificate da Aristotele: un andamento che è conforme a «verosimiglianza e necessità», ma che al tempo stesso contiene eventi che si verificano *para ten dóxan*, «contro le aspettative».

Fino alla «catastrofe» finale, mediante la quale si passa dalla massima infelicità (la morte di Alceste) alla più grande, oltre che inattesa, felicità (il ritorno dall'Ade della giovane donna).

In termini generali, la vicenda si snoda speditamente dalle premesse poste nell'esordio (la condanna di Apollo a servire Admeto, per scontare la colpa commessa con l'uccisione dei Ciclopi; l'amichevole accoglienza riservata al dio dal re di Fere; l'intercessione di Febo presso le Moire, affinché esse consentano che l'amico sfugga alla morte) fino all'epilogo.

Dopo il dialogo fra Thanatos e Apollo, la tragedia vera e propria si apre con il Coro dei cittadini di Fere, i quali piangono per la sorte di Alceste, ormai pronta a morire. La comparsa della regina sulla scena, nell'imminenza della sua dipartita, segna un passaggio di intensa commozione. Ella saluta la luce del sole, compiange se stessa e accusa i suoceri, i quali non hanno voluto sacrificarsi per il figlio. Dopo i tristi commenti del figlioletto, di Admeto e del Coro, arriva sulla scena Eracle, impegnato nella realizzazione delle sue dodici fatiche, chiedendo ospitalità. Nonostante lo strazio provato in quel frangente, Admeto lo accoglie con generosità, evitando di raccontare all'ospite la verità, al fine di non rattristarlo, limitandosi ad accennare vagamente alla morte di una donna non consanguinea che viveva nella casa.

Prima dei funerali sopraggiunge Ferete, padre di Admeto, per portare in dono una veste funebre: il re lo respinge con rabbia, accusandolo di essere il colpevole della morte della moglie, ma si sente accusare di essere solo un codardo. L'alterco fra i due è interrotto dall'ingresso in scena di un servo, da cui si apprende del comportamento increscioso di Eracle, il quale, senza riguardo per la situazione, si è perfino ubriacato. Anche se gli era stato ordinato di non farlo, lo schiavo decide di rivelare a Eracle la verità: la donna «non consanguinea», in realtà, era la moglie di Admeto. Addolorato e pentito per la propria condotta, l'eroe decide allora di andare all'Ade per riportarla in vita. Trascorse alcune ore, Eracle ritorna con una donna velata, fingendo di averla «vinta» in occasione di alcuni giochi pubblici, per mettere alla prova la fedeltà di Admeto. All'inizio, questi manifesta quasi orrore a toccarla, convinto che si tratti di un'altra donna, e acconsente a guardarla solo per compiacere il suo ospite. Tolto il velo, si scopre che la donna è Alceste, ora restituita all'affetto dei suoi cari. Eracle spiega che non le è consentito parlare per tre giorni, il tempo necessario per essere «sconsacrata» agli Inferi. La vicenda è suggellata dal commento finale del Coro: «Molte forme assume il destino, molti eventi gli dei compiono contro ogni speranza. Ciò che è atteso non si avvera, e di ciò che è inatteso il dio trova la strada».2 Stando a queste parole, il «succo» della storia posta alla base del dramma potrebbe essere dunque indicato nell'impossibilità - per l'uomo - di prevedere

quale forma, fra le molte, assumerà il suo daimon (che è appunto il termine greco qui usato per riferirsi al destino). A ciò si aggiunge il riconoscimento dell'imperscrutabilità del volere degli dei, i quali sono capaci di individuare una strada (póros), anche là dove agli uomini il cammino sembra irrimediabilmente bloccato.

Il «lieto fine» della tragedia non elimina affatto - anzi, per certi versi sottolinea ulteriormente - la «morale» tutt'altro che ottimistica desumibile dagli avvenimenti descritti. Solo un dio potrà sottrarci, e per giunta temporaneamente, dal destino che tutti ci attende. Come afferma esplicitamente il Coro, «la morte è un debito che tutti dobbiamo pagare».3 L'essere mortale è una condizione dalla quale è impossibile evadere, quali che siano i «meriti» che possano essere stati acquisiti. Il massimo che potrà essere concesso, e a cui effettivamente è ammessa Alceste, è la scelta del momento in cui accedere agli Inferi, ma solo nel senso che quel momento potrà essere eventualmente anticipato. Mentre lo sforzo di Admeto di rimandare l'ora della morte, giovandosi del sacrificio della sua donna, gli varrà afflizione e sofferenze perfino più grandi di quelle che egli avrebbe patito accettando il viaggio verso l'Ade.

Donne tragiche

«Enciclopedia umanistica e sentimentale della morte» è stata definita l'Alceste.4 Ma la definizione, per quanto appropriata e suggestiva, non deve trarre in inganno.

Nonostante la ricchezza del repertorio di temi funebri affrontati nel dramma, il testo non si presenta affatto come un generico «inventario» tanatologico. Al contrario, l'aspetto più rilevante della tragedia, ciò che la costituisce come punto di riferimento imprescindibile nel percorso che stiamo delineando, è la radicalità con la quale è posto il problema filosofico della morte, al di là di ogni indugio puramente emotivo. L'espedito drammaturgico della sostituzione consente infatti di evidenziare immediatamente uno degli aspetti di fondo di questa intensa meditatio, vale a dire l'inerenza della morte alla vita, il fatto che la prima costituisca il «senso» della seconda, più ancora che semplicisticamente la

sua «fine».

Numerosi, e particolarmente significativi, i temi presenti nella trama complessa del *mythos* posto alla base dell'Alceste. Il conflitto tra divinità, spesso ricorrente nei testi arcaici e classici, già a partire dai poemi omerici, qui presente nella forma del dissidio tra Apollo e Thanatos nel prologo, e fra questi ed Eracle nell'epilogo. Il rapporto tra genitori e figli, a cui Euripide conferisce un'accentuazione particolarmente negativa, rilevabile soprattutto nell'alterco tra Ferete e Admeto, accusato l'uno di essere il responsabile della morte di Alceste, e l'altro di essersi sottratto per viltà al proprio destino. Le diverse declinazioni della nozione di *philia*, intesa come rapporto di affetto e fiducia che implica il rispetto di alcuni obblighi condivisi, e che nella tragedia compare in una molteplicità di relazioni personali: tra «amici», quali sono Apollo e Admeto, tra ospiti, come Eracle e i due giovani sposi, tra coniugi (Alceste e Admeto), mentre la totale negazione della *philia* è quella che emerge nel rapporto tra padre (Ferete) e figlio (ancora Admeto). La descrizione delle consuetudini legate ai riti funebri, secondo una meticolosa elencazione di atti e comportamenti scrupolosamente osservati da tutti coloro che partecipano alla cerimonia. Infine, il tema del destino, a cui si allude attraverso il termine *daimon*, che indica propriamente la parte assegnata a ciascuno, e alla quale nessuno può illudersi di sottrarsi.

Fra tutti i differenti motivi di cui è intrecciata la vicenda, emergono tre temi di particolare rilevanza, sia dal punto di vista del ruolo che essi svolgono nell'economia del dramma, sia per quanto riguarda più da vicino la riflessione sulla morte. Il primo di essi è connesso con la figura della giovane donna eponima della tragedia. Già Platone, in un noto passaggio del Simposio, aveva sottolineato l'eroismo di Alceste, soprattutto in contrasto con la mancanza di coraggio dimostrata, in un frangente analogo, dal cantore Orfeo. Questi, infatti, non avrebbe avuto l'animo di sacrificare la sua vita per la moglie prematuramente scomparsa, pretendendo di accedere all'Ade da vivo. Sicché le divinità infero a lui non avrebbero concesso la restituzione dell'amata, rilasciando di lei soltanto il fantasma, e non la persona in carne e ossa.⁵ In ogni caso, e anche indipendentemente dalla pertinenza del confronto con

Orfeo, la condotta di Alceste si segnala per una generosità che raggiunge il limite dell'autoimmolazione, onde strappare Admeto al destino a lui assegnato. La scelta compiuta dalla donna, offrendosi quale sostituta del marito per la macabra contabilità di Thanatos, di per sé non prevede infatti alcuna possibilità di un esito lieto. Come è confermato dal fatto che la finale restituzione operata da Eracle viene a configurarsi con caratteri simili all'intervento del *deus ex machina*, non solo perché di stirpe divina è il personaggio che riconduce la donna dagli Inferi, ma anche perché lo scioglimento del nodo tragico avviene contravvenendo alle regole che verranno stabilite da Aristotele nella Poetica, vale a dire non rispettando i requisiti della necessità e della verosimiglianza.

Al contrario, del tutto «gratuito», dovuto a un gesto ispirato da *charis*, e comunque certamente non necessitato, è l'intervento salvifico di Eracle, la cui «somiglianza al vero» è altresì tale se il «vero» a cui ci si riferisce è quello che appartiene all'ambito del divino, che resta sostanzialmente imponderabile per l'uomo. In altre parole, quando Alceste si offre al posto del marito certamente non può prevedere di essere poi salvata dall'autore delle dodici fatiche. La scelta che ella compie non ammette, neppure in via ipotetica, altro esito, che non sia il cammino irreversibile che conduce all'Ade. Di qui, dunque, il fatto che il comportamento della donna configura un caso di vero e proprio eroismo, del quale - soprattutto nel mondo greco antico - è invece abitualmente accreditato l'uomo, mentre l'unico «campo di battaglia» eventualmente riconosciuto al genere femminile è quello del parto.⁶ D'altra parte, a differenza di ciò che si potrebbe essere indotti a pensare sulla base della misoginia tenacemente presente nel mondo greco antico, il coraggio dimostrato da Alceste, ben diverso dalla viltà addebitata ad Admeto dal suo stesso genitore, non rappresenta un'eccezione, e neppure un caso isolato nella ricca galleria di personaggi femminili presenti nella drammaturgia classica. Agli esempi più noti e più frequentemente citati - quelli di Antigone e di Polissena, entrambe pronte ad affrontare serenamente la morte, per non venir meno a severe opzioni di carattere morale - occorrerebbe aggiungere quello che, pur abitualmente trascurato, configura invece il caso più simile a quello di Alceste.

La vicenda è al centro di una delle tragedie di Euripide a torto considerate «minori», in cui si descrive la sorte dei discendenti di Eracle, perseguitati da Euristeo, re di Argo, i quali ottengono asilo presso Demofonte, re di Atene. A lui Euristeo ingiunge di consegnare gli esuli, onde evitare la guerra. Ma Demofonte rifiuta di venir meno agli obblighi di ospitalità, e si dispone quindi ad affrontare una battaglia che si preannuncia incerta nell'esito e comunque molto sanguinosa. A questo punto, un oracolo annuncia che Atene vincerà solo se una vergine verrà sacrificata a Kore. Vincendo le resistenze dei suoi stessi parenti, si offre allora spontaneamente quale vittima sacrificale Macaria, figlia di Eracle, ponendo quale unica condizione che sia la mano di donne, e non quella di uomini, a eseguire l'immolazione. Compiuto il rito, la battaglia vede la vittoria degli Ateniesi anche grazie allo straordinario valore bellico dimostrato da Iolao, antico compagno di Eracle, miracolosamente ringiovanito da Zeus.

Come accade nell'*Alceste*, anche qui la protagonista femminile va incontro alla morte per sua libera scelta, quale espressione della volontà di giovare alla salvezza di altri: di Admeto, nel primo caso, degli Eraclidi, nel secondo. Ma i legami e i riferimenti incrociati fra le vicende esemplari delle due donne non finiscono qui, né si limitano al fatto che ambedue offrono al medesimo autore lo spunto per una trasposizione drammaturgica. Almeno un altro aspetto va sottolineato con particolare attenzione. In entrambi i drammi compare la figura di Eracle, con un ruolo determinante nell'*Alceste*, con una funzione ugualmente significativa negli Eraclidi, visto che una delle ragioni principali addotte da Macaria per rivendicare la sua scelta è appunto quella di essere all'altezza della fama e dell'onore di suo padre. Direttamente o implicitamente, Eracle viene così a funzionare come riferimento paradigmatico, al quale ricondurre il comportamento delle due donne. La scelta eroica compiuta da entrambe le fa assurgere in una certa misura alla stessa dignità del personaggio giunto a casa di Admeto per completare le sue dodici fatiche, e del capostipite della stirpe in fuga dalla prepotenza di Euristeo. In altre parole, mentre né lo sposo di *Alceste*, né Iolao, fratello di Eracle negli Eraclidi, si dimostrano all'altezza del «modello» eroico incarnato da Eracle, toccherà a

due donne dar prova dell'areté necessaria per andare incontro alla morte spontaneamente e con serenità.

Le regole della «xenia»

D'altra parte, il riferimento al figlio di Zeus e Alcmena è importante non solo per il legame che esso istituisce fra due tragedie, già accomunate dall'olocausto volontario di due giovani donne, ma anche perché consente di introdurci al secondo fra i temi di maggior rilievo emergenti dall'analisi dell'Alceste. Personaggio per altri aspetti mediocre e incolore, posto in pessima luce dalla dura requisitoria del padre Ferete, che a lui contesta la viltà di non aver saputo affrontare la morte, Admeto emerge tuttavia principalmente per una fondamentale virtù, certamente fra le più reputate e valorizzate nel mondo greco antico. Prima con Apollo, e poi a distanza di anni con Eracle, lo sposo di Alceste dimostra concretamente la volontà di rispettare a qualunque costo i doveri connessi con l'istituto della xenia. Le meticolose raccomandazioni rivolte alla servitù, affinché Eracle non soltanto sia accolto in casa e rifocillato, ma a lui siano anche risparmiati i lamenti per la recente morte della consorte, mostrano a quale livello di premura nei confronti dell'ospite si spingessero le consuetudini in auge nel mondo ellenico. «Accompagna quest'uomo nell'altra ala del palazzo -ingiunge Admeto a un servo, benché sia appena morta la moglie adorata -, apri le stanze degli ospiti, e ordina ai servi di imbandire una ricca tavola». E poi, rivolgendosi ad altri servi: «Voi chiudete bene le porte del cortile. L'ospite non deve essere rattristato dal suono dei lamenti».7

Questa sollecitudine, condotta al punto da nascondere allo xénos la vera identità della donna di cui si piange la morte, onde evitare che egli se ne rattristi e ritenga di dover lasciare la casa che gli ha aperto le porte, è esplicitamente motivata dallo stesso Admeto con parole inequivocabili. Se, sopraffatto dal dolore per la perdita della moglie, egli non accogliesse con tutti gli onori previsti l'ospite che giunge da lontano, la sua sventura «non sarebbe diminuita per nulla», e in più egli si sarebbe dimostrato inospitale (axenóteros) con un unico

risultato: a un male - la morte di Alceste - se ne aggiungerebbe un altro, quello per cui la sua casa «avrebbe avuto fama di odiare gli ospiti» (echthróxenos). Di qui la scelta di Admeto: non soltanto egli accoglierà lo straniero, risparmiandogli il tetto fastidio dei lamenti funebri, ma a lui terrà anche nascosta la notizia più importante, vale a dire che la persona morta non è una qualunque donna, un'«estranea, benché legata alla casa» (come egli afferma, con l'intento di depistare il suo ospite), ma colei che di quella casa è la regina. Tutto ciò, allo scopo di evitare che Eracle, al corrente della sua disgrazia, si rifiuti di entrare nella sua casa. Commentando la propria condotta, lo stesso Admeto appare consapevole del giudizio che altri potranno fornirne: «Qualcuno certo penserà che sono un pazzo, e non approverà il mio comportamento. Ma la mia casa non sa cosa sia allontanare gli ospiti o fare loro un torto».8 Il collegamento fra questa scrupolosa osservanza delle regole della xenia nei confronti dello straniero Eracle, con l'analogo atteggiamento tenuto anni prima nei confronti di Apollo, è sottolineato con enfasi anche dal Coro: «O dimora sempre ospitale, dimora di un uomo generoso, in te persino Apollo, il dio di Pito dalla bella lira, si degnò di abitare, e nei tuoi pascoli accettò di farsi pastore».9 Insomma, censurabile come marito, poiché consente che sia la moglie a sostituirlo come preda della contabilità di Thanatos, Admeto appare invece ineccepibile nell'atteggiamento assunto verso lo straniero. Si potrebbe addirittura affermare che, sbiadita da altri punti di vista, la sua personalità appare invece positivamente delineata come modello di un comportamento ligio ai dettami della xenia.10 Come è fra l'altro ribadito dal fatto che la generosa apertura nei confronti dell'ospite si manifesta in due differenti circostanze, e in due contesti fra loro diversi, senza che ciò implichi mutamenti significativi sul piano dell'accoglienza, anche se nel secondo caso la presenza del forestiero coinciderà con un gravissimo lutto. Sul piano dell'«economia» della morte, la dedizione di Admeto alle regole dell'ospitalità assume un rilievo tutto particolare. Si può anzi notare che specificamente in virtù del trattamento riservato all'ospite egli ottenga, in due occasioni successive, di sottrarre alla morte prima se stesso e poi l'amata sposa. Per sdebitarsi dell'accoglienza da lui ricevuta, infatti, Apollo induce le Moire allo scambio che

consentirà al suo anfitrione di non essere costretto a prendere la strada dell'Adè. Per ricambiare la generosa ospitalità a lui riservata, Eracle si sentirà in obbligo di ingaggiare un duello con Thanatos, allo scopo di sottrarre alla morte la sposa di Admeto. Nei confronti di un «amico degli stranieri», di un *philóxenos*,¹¹ la cui generosa ospitalità è giunta al punto di spalancare le porte della sua casa all'ospite, nonostante il dolore per il lutto subito, Eracle avverte il dovere di «restituire Alcesti alla sua casa e provare la [propria] riconoscenza ad Ameto».¹²

Nel collegamento intrinseco tra le prove concrete di *philoxenia* offerte dal re di Fere - la prima riguardante l'accoglienza di Apollo, collocata nell'antefatto, la seconda relativa all'arrivo alla reggia di Eracle - la vicenda posta al centro del dramma sembra dunque alludere a un legame vincolante, e comunque non occasionale, tra il rispetto delle convenzioni insite nella *xenia* e la possibilità di sottrarsi al macabro appetito di Thanatos. Per dirla in altri termini, la disponibilità ad accogliere lo straniero, quali che siano le condizioni del suo arrivo presso la nostra casa, sembra indicare l'unico modo per sconfiggere la morte. Solo nell'accoglienza incondizionata dell'altro possiamo sperare di salvare noi stessi. L'inesorabilità della morte trova un limite - o almeno una sorta di potente antidoto - quando essa vorrebbe abbattersi su chi pratica l'ospitalità con zelo e generosità. Non si tratta qui di configurare una remunerazione postuma, il godimento di premi di cui si beneficerà in un ipotetico aldilà, quanto piuttosto di attribuire alla *xenia* la funzione di sospendere o comunque di rimandare il viaggio agli Inferi. La maggiore e più preziosa salvaguardia di se stessi, fino al punto di eludere la morte, coincide con l'accoglienza incondizionata dell'altro. Anche per questa via, e in maniera particolarmente limpida, viene dunque confermato un punto di grande importanza. Non soltanto lo straniero mi fa dono della mia identità, poiché mi consente appunto di segnare il confine che definisce la mia specifica individualità. Egli mi offre anche le risorse per affrontare il duello con la morte, conferendomi la speranza di riuscire infine a prevalere.¹³

Su un terzo aspetto, emergente dalla trama complessa dell'*Alcesti*, conviene ora conclusivamente intrattenersi. Come già si è accennato, fin dall'inizio, e poi nel suo sviluppo e nell'esito finale, la vicenda descritta nel dramma si dipana sotto il segno dell'ambivalenza. Il sigillo della duplicità è impresso infatti sia nell'antefatto, dominato dalla figura «doppia» di Asclepio e dall'ambivalenza dell'arte medica, da lui inventata, sia negli avvenimenti che preludono e introducono alla storia che è alla base della tragedia vera e propria, nei quali il «due» prevale in modi diversi.

Di per sé, tale caratteristica non sembra poter segnalare alcuna peculiarità di questa composizione drammaturgica, rispetto a molti altri esempi della grande tragedia attica. Sia dal punto di vista del contenuto,¹⁴ sia per quanto riguarda il linguaggio,¹⁵ gran parte dei testi di Sofocle ed Euripide, in maniera particolare, condividono l'impronta dell'ambivalenza. Ma l'*Alcesti* resta inconfondibile per una specifica declinazione della tematica generale ora citata, nel senso che, oltre che in molti altri motivi di dettaglio, l'ambiguità emerge quale connotato specifico della morte. Come certamente si può intuire, non si tratta di un particolare di poca importanza. In un dramma volto a porre al centro il tema della morte, nel quale essa è presente letteralmente dall'inizio alla fine, come personificazione nella figura di Thanatos, due volte sconfitto (nell'esordio da Apollo, nella conclusione da Eracle), e più in generale come ricorrente e angoscioso problema sul quale si interrogano, con differenti modalità, tutti i personaggi che compaiono nella vicenda, il fatto che essa si presenti non come un dato univoco, ma come realtà internamente scissa, lascia intendere fino a che punto la duplicità risulti infine decisiva per comprenderne lo statuto.

Né si può dire che questa caratteristica emerga in figure marginali, rispetto all'asse principale della struttura drammatica. Al contrario, per entrambi i protagonisti la morte agisce in maniera ambivalente. Così è, infatti, in maniera particolarmente evidente nel caso di *Alcesti*, della quale si può dire che, lungo tutto l'arco della tragedia, ella è, ma al tempo stesso non è.

Mentre ancora vive, infatti, ella è già morta, per la decisione assunta di sostituirsi al marito. Ma una volta giunta alle soglie dell'Ade, e dunque già morta, ella continua a vivere, nella memoria dei suoi sudditi, nel condizionamento della vita familiare (nessun'altra donna potrà infatti condividere il talamo di Admeto), nei discorsi e nei riferimenti di coloro che a lei sono sopravvissuti.¹⁶ Questo singolarissimo stato, per il quale si può affermare che «per l'intera durata del dramma, Alcesti “è” e “non è” in una contraddittoria coincidenza di contrari»,¹⁷ si conferma poi nell'insuperabile ambiguità dell'epilogo.

È infatti vero che, liberata da Eracle, Alcesti può ritornare - viva - nella sua casa. Ma è non meno vero che ella continua a portare con sé, nella pur transitoria impossibilità di parlare, nel volto velato, nell'inquietante silhouette del fantasma, le tracce di quel regno di Ade alle cui soglie era stata condotta. Morta mentre è viva, superstita a se stessa dopo la morte, di nuovo morta anche quando viene restituita ai suoi affetti.

Una sorte analoga, d'altra parte, anche se meno evidente, è quella riservata ad Admeto. La morte, per lui, è non cancellata, ma semplicemente differita, mediante un'altra morte, alla quale spontaneamente va incontro la moglie. La vita del re di Fere è dunque sempre e comunque intrecciata alla morte - con la propria, e con quella della donna amata. Nessun «trionfo» definitivo può egli rivendicare, rispetto alle macabre pretese di Thanatos, ma semplicemente un rinvio, attraverso il quale tuttavia la sua vita resta indissolubilmente legata alla morte.

Si chiarisce ulteriormente, in questa prospettiva, quale significato peculiare venga ad assumere nel contesto dell'Alcesti la tematica della duplicità. Nella compresenza di essere e non essere, di presenza e assenza, di vita e morte, si consolida un intero universo simbolico, popolato da ciò che più di ogni altra cosa è capace di evocare insieme l'ambivalenza e la morte, vale a dire il simulacro,¹⁸ inteso come ciò che mette in contatto il regno dei vivi e quello dei morti.¹⁹ A sua volta, l'insistente ricorrenza di doppi e simulacri nello sviluppo della vicenda drammatica, culminante con il vertiginoso accostamento delle nozze e del funerale, dei rituali della morte e dell'amore, pone radicalmente in crisi, fino a dissolverla, l'assiomatica polarità di vita e morte,

facendo emergere con forza l'intima duplicità, e la mutua implicazione, di concetti abitualmente considerati l'uno esclusivo dell'altro.

Per il senso comune, poche altre cose sono riconducibili a uno schema di opposizione dualistica, come la vita e la morte. Anzi, molto spesso si ritiene che uno «stato» possa essere definito per differenza rispetto all'altro. Morto è colui che non è più vivo, e la vita è ciò che coincide con la non-morte. Pochi altri accertamenti sembrano essere altrettanto inconfutabili, come quelli mediante i quali ci si accerta della vita o della morte di qualcuno. Non è così - anzi, per certi versi è perfino l'opposto - nel caso dell'Alceste. Già nelle prime battute, alla domanda del Coro, desideroso di sapere se la regina sia ancora viva o già morta, l'ancella risponde: «Potresti dire ugualmente che è viva ed è morta [zósan kai thanoúsan]».20 La stessa espressione - quasi un ossimoro, se ci si riferisce all'abituale netta contrapposizione fra i due «stati» - si ritrova in uno snodo centrale della tragedia.

Fra Admeto ed Eracle si sta svolgendo un dialogo serrato. L'eroe vuole sapere dal re che si accinge ad accoglierlo come ospite i molti segnali di lutto che si colgono in quella casa. Alla domanda diretta - «È forse morta Alceste, tua moglie?» - Admeto risponde: «Di lei potrei dire due cose diverse». «Che intendi? È morta o è ancora viva [thanoúses ... zóses]?», incalza Eracle, spinto dalla convinzione che le due condizioni possano essere facilmente distinte. Dice allora il re: «È e non è, e questo mi fa soffrire». E il dialogo raggiunge il vertice della problematicità con accenti che sembrano richiamare direttamente, anche se in forma polemica, alcuni passaggi del poema di Parmenide: «Chi è destinato a morire è già morto e chi è morto non è più», afferma Admeto, ed Eracle osserva: «Essere e non essere vengono di norma distinti»; al che il re: «Tu la pensi così, io ho invece un'altra opinione».21

Il dramma di Euripide lavora sul confine, mobile e cedevole, che separa - ma in realtà connette - vita e morte. Mostra in quale senso l'una sia sempre in rapporto con l'altra, fino al punto di una mutua convertibilità. Sottolinea la netta prevalenza di quegli aspetti che assimilano, anziché contrapporre, l'una all'altra. Di più: fa capire che l'impossibilità di pensare la vita senza la morte è conseguenza

di una realtà nella quale sempre la prima è connessa alla seconda. Da questo punto di vista, l'insistente ricorso a situazioni, avvenimenti, simboli, espressioni linguistiche che richiamano la tematica della duplicità va ben oltre la conformità al modello tradizionale della tragedia classica. Si tratta piuttosto di qualcosa che è funzionale a far emergere, in tutta la sua gravidanza concettuale, un'ambivalenza di fondo, della quale in una certa misura tutte le altre sono mere conseguenze o «esemplificazioni» - quella attinente appunto allo statuto della morte.

Nella tragedia euripidea prende forma un tema di grande rilievo, sul quale si avrà modo di ritornare più ampiamente in seguito, ma che fin d'ora può essere almeno enunciato nei seguenti termini. Scegliendo liberamente di sostituire lo sposo, Alcesti è convinta dell'irreversibilità del suo viaggio all'Ade. Pensa, dunque (e si tratta certamente di una *communis opinio*, ampiamente condivisa), che quel viaggio configuri un percorso senza ritorno, una *finis*, dunque. E pensa, soprattutto, che questo esito sia tale in senso univoco, senza alcuna possibile ambiguità. Ciò verso cui ella dunque spontaneamente procede è la morte come evento conclusivo e inesorabile. Correlativamente, nel tentativo di sottrarsi al proprio destino, mediante la ricerca di qualcuno che lo sostituisca, Admeto assume - e anch'egli senza alcuna ambiguità - che la morte possa essere «contrattata», che essa sia suscettibile di una sorta di transazione, che dunque in una certa misura essa non coincida affatto con una *finis*, ma abbia piuttosto il carattere di un tragitto percorribile in entrambi i sensi, al quale ci si possa sottrarre, o dal quale si possa ritornare. In una certa misura, infatti, quando chiede ai genitori o agli amici di offrirsi in sua vece, il re di Fere ha già iniziato il suo percorso verso l'Ade, e sta cercando la possibilità di invertirne la direzione.

Tutto ciò implica allora che entrambi i coniugi concepiscano la morte come realtà univoca, anche se in maniera opposta - Alcesti come *finis*, Admeto come *transitus*. Per entrambi lo statuto della morte è «semplice», per entrambi essa è una - solo conclusione, o solo passaggio. Le peripezie che essi dovranno affrontare, in modi diversi, modificheranno profondamente queste opinioni di partenza. Alcesti potrà scoprire che quella che ella riteneva essere solo la fine della

vita, l'approdo di un viaggio senza ritorno, per lei sarà invece una tappa di un percorso che la ricondurrà infine ai suoi affetti. A sua volta, Admeto dovrà scoprire l'impossibilità di una definitiva sconfitta della morte. Infatti, essa sarà indotta a rinunciare a impossessarsi del re di Fere, ma solo provvisoriamente, visto che resta confermata l'impossibilità di un disegno che ambisca ad affrancarsi definitivamente dalla morte. Ciò che a lui era sembrato essere soltanto affare di scambio e di contrattazione, e dunque transitus, alla fine della vicenda gli appare invece anche nel suo statuto di finis. Per la donna e per l'uomo, in ogni caso, lo sviluppo degli avvenimenti implicherà il dover prendere atto del carattere irriducibilmente duplice della morte, il suo non poter essere ricondotta a una realtà univoca.

«Ora me ne rendo conto...»

Di questo processo, grazie al quale finalmente egli «ha capito», testimonia apertamente lo stesso Admeto, in un passaggio decisivo della tragedia. Il re ritorna al palazzo, accompagnato dal Coro, dopo aver completato la cerimonia funebre riguardante Alceste. La pena che attanaglia il sovrano è accresciuta dal rivedere i luoghi a lui familiari, privo però della presenza della sua sposa. Interrogativi angosciosi si affollano nella sua mente: «Dove andare? Dove fermarsi? Che cosa dire? Cosa tacere?», fino al punto da porsi la domanda, alla quale fino a quel momento aveva creduto di potersi sottrarre, mediante la strategia della sostituzione: «Come morire?». Al culmine di questa indagine, Admeto sembra infine avere raggiunto piena chiarezza, sulla sua sorte e su quella della sua compagna: «Io ritengo che il destino della mia donna sia migliore del mio, a dispetto di ogni apparenza. Nessun male le potrà toccare: con gloria ha posto fine a molti affanni. Io, invece, che non dovevo vivere, condurrò un'esistenza di dolore, per essere sfuggito alla mia sorte. Ora me ne rendo conto».22

Soltanto «ora me ne rendo conto» - *arti manthano*. Il verbo impiegato da Euripide per indicare la presa di coscienza del protagonista indica propriamente non una condizione

istantanea, quanto piuttosto l'esito di un processo. Manthano - si potrebbe tradurre: «so» - non in quanto questo «sapere» rifletta uno «stato», ma piuttosto perché segnala la conclusione di un percorso, attraverso il quale «so». Dunque il verbo allude a qualcosa che assomiglia a un «aver imparato», ad aver acquisito un sapere tramite, per esempio, un'esperienza di vita. Quando Admeto dice *arti manthano*, sta dichiarando a quale esito egli sia giunto a seguito delle molte peripezie che ha dovuto affrontare. Vi sono almeno altri due luoghi della tragedia attica nei quali è possibile ritrovare non solo una forma espressiva analoga, ma soprattutto un itinerario concettuale sostanzialmente identico. Il primo di essi è nell'*Antigone*, nella scena in cui Creonte, tornando con il cadavere del figlio, dichiara di rendersi conto degli errori commessi: «Ho compreso [*écho mathón*], me infelice» (1271-72). Da notare che l'analogia fra questo testo e l'*Alceste* è altresì rafforzata dall'autorappresentazione che Creonte fa di se stesso, descrivendosi come «un morto che respira» (1165). Sul secondo luogo - un passo assai significativo del Prometeo incatenato - si avrà modo di ritornare più ampiamente in seguito. Fin d'ora è tuttavia possibile sottolineare che nel dramma eschileo la condizione di Admeto e Creonte accomuna tutte le *dramatis personae*. Anzi, anticipando uno spunto che verrà poi ripreso distesamente, si può già osservare che è appunto l'«aver imparato», condensato nel verbo *manthanein*, il vero cardine concettuale, intorno al quale ruota tutta la vicenda. Insomma, sia pure con sfumature e accentuazioni differenti, Eschilo, Sofocle ed Euripide attribuiscono agli avvenimenti, di cui è intessuta la vicenda drammatica, la funzione di insegnare, in modo che, al termine del percorso, i personaggi possano indicare ciò che essi hanno imparato.

Per tornare più da vicino ad Admeto, ciò che finalmente, giunto alle soglie dell'epilogo, il re dichiara di aver imparato, è qualcosa che riguarda specificamente lo statuto della morte. Infatti, guardando retrospettivamente a ciò che è accaduto, egli si accusa di aver eluso la parte che a lui era stata assegnata, e che contemplava la sua morte, ostinandosi a voler proseguire la vita. Con il risultato che quella che ora gli si prospetta è «un'esistenza di dolore» (*lyprón diaxo bioton*). Il rovesciamento dei ruoli e delle condizioni rispetto ad *Alceste*

apparire a questo punto completo: a lei - morta - nessun male potrà toccare, avendo posto fine ai suoi affanni, mentre la sofferenza sarà riservata a lui - vivo - per aver voluto sottrarsi al suo destino. Come si legge testualmente nei versi euripidei, a dispetto di ogni apparenza, la sorte di colei che è morta è dunque migliore di quella di colui che è vivo.

Il «sapere» di Alcesti

«Orfeo [gli dei] lo rimandarono dall'Ade a mani vuote, e gli fecero vedere solo un fantasma della donna per la quale era andato ... [perché] il coraggio di morire per amore non l'aveva avuto, come Alcesti».23 Così, secondo Platone, fra il mitico cantore della Tracia e la protagonista del dramma di Euripide vi è una differenza netta, sebbene entrambi si siano resi protagonisti del viaggio all'Ade. Nel caso di Orfeo, infatti, l'amore per la sposa precocemente perduta non si era spinto al punto da offrire la sua vita per lei, perché anzi egli era andato bensì agli Inferi, ma vivo, così come vivo era ritornato. Al contrario, la giovane figlia di Pelia aveva concretamente testimoniato (martyrian) di essere disposta a morire per amore, superando in ciò gli stessi genitori del suo sposo. Questo atto apparve così bello agli dei, che essi «l'anima di lei la lasciarono ritornare, ammirati da quel che aveva fatto».24 Mentre al citaredo, dimostratosi troppo fiacco,25 riconsegnarono soltanto il fantasma della sua donna, e non Euridice in carne e ossa. Secondo il filosofo, dunque, Orfeo e Alcesti incarnano due modelli opposti di comportamento di fronte alla morte del proprio partner, ai quali corrispondono due modalità diverse di «risposta» da parte degli dei. L'inventore del canto ha intrapreso la tenebrosa strada che conduce alla dimora di Proserpina e Plutone, nel tentativo di ricondurre alla vita l'amata, senza tuttavia rinunciare alla propria vita. Mentre il vertice dell'eroismo è raggiunto dalla moglie di Admeto, disposta a sacrificare la vita in cambio di quella dello sposo. Di conseguenza, mentre a Orfeo è negata la restituzione della donna, ad Alcesti è concesso il privilegio di ritornare presso i suoi affetti.

Indubbiamente, il confronto istituito da Platone può

apparire motivato da molti punti di vista, poiché insiste su alcune innegabili differenze. D'altra parte, al di là della diversità dell'esito, la vicenda dei due personaggi protagonisti di discese agli Inferi presenta anche alcuni importanti aspetti comuni, sui quali conviene riflettere. Analogo è, anzitutto, il movente della loro impresa, costituito per entrambi dall'amore. È vero, infatti, che nella vicenda di Orfeo l'amore agisce prevalentemente come spinta a ricongiungersi con la donna perduta, e perciò conserva una carica in una certa misura «egoistica», mentre nel caso di Alceste si tratta di un amore totalmente altruistico, pronto al sacrificio per la salvezza dell'altro. Ma è anche vero che, soprattutto nella descrizione offerta da Virgilio e da Ovidio, il cammino intrapreso dal cantore tracio verso le profondità degli Inferi è così spaventoso e irto di pericoli di ogni sorta, da indurre a concludere che solo la forza impressa da un grande amore (vicit amor! - scrive infatti l'autore delle Georgiche) può aver indotto a compiere un'impresa tanto temeraria.

Più importante e decisivo è un secondo aspetto comune. Quando iniziano la loro catabasi, tanto Orfeo quanto Alceste ignorano quale sia la natura della morte. O, meglio, essi ritengono che vita e morte costituiscano una polarità di termini mutualmente esclusivi, e perciò, in modi diversi, cercano di strappare alla morte la persona amata, riconducendola, o lasciandola, in vita. Solo al termine della vicenda, entrambi comprenderanno - avranno, appunto, imparato - fino a che punto sia impropria e infine fuorviante una concezione unilaterale della morte, e dunque quanto sia insostenibile la contrapposizione radicale tra vita e morte. Avendo avuto direttamente esperienza, sulla propria pelle, della irriducibile ambivalenza della morte, colei che, lungo il corso del dramma, viene più volte definita «viva e morta insieme», giungerà a capire l'impossibilità di una netta separazione tra vita e morte.

Apparentemente meno limpido - in realtà, quasi esattamente coincidente - l'itinerario seguito da Orfeo. Anch'egli si inoltra nelle tenebre degli Inferi accompagnato dalla convinzione che, per quanto ardua e pericolosa, l'impresa di riportare in vita Euridice sia comunque possibile. Ciò a cui tende è sottrarre l'amata al dominio della morte, ricondurla

alla luce, ridarle la vita. Il suo viaggio è sostenuto da un progetto in cui vita e morte sono agli estremi di un percorso la cui direzione occorre invertire. Si tratta di fare, a ritroso, lo stesso tragitto compiuto - troppo prematuramente - dalla sua donna. E tuttavia, come in altro modo è accaduto ad Alceste, a un certo punto Orfeo compie un gesto con il quale testimonia di aver capito, dimostra di aver imparato. È quello che accade nel punto più intensamente problematico della storia, quando, ormai giunto in prossimità dell'uscita, d'improvviso, senza motivazioni evidenti, senza offrire spiegazioni della sua condotta, Orfeo infrange il foedus istituito con le divinità inferie - si volta a guardare l'amata, con ciò decretandone la «seconda», e definitiva, morte.

Da circa due millenni, il gesto del figlio di Egeo ha suscitato interrogativi, alimentato ipotesi, stimolato le congetture più diverse. Ci si è chiesti (già con Virgilio e Ovidio) da quale subita dementia, da quale improvvisa follia, egli sia stato invaso, al punto da perdere irrevocabilmente lei, per il cui amore egli aveva compiuto l'impresa inaudita di penetrare nelle profondità del regno di Ade. In realtà quel gesto, solo in apparenza inopinato o stolto, rifletteva una lucida, anche se tragica, presa di coscienza, il segno che anch'egli aveva «imparato», si era infine piegato di fronte all'impossibilità di scindere i due aspetti contraddittori dell'amore, di sciogliere la vita dal suo indissolubile legame con la morte. Se vorrà recuperare Euridice, amandola, dovrà perderla. Solo disponendosi a vederla scivolar via per la seconda volta, potrà riaverla, sia pure fuggacemente. Illusorio, e più ancora assurdo, pensare che sarebbe stato possibile altro comportamento, rispetto a quello al quale egli si è attenuto, o che, evitando di flectere oculos, egli avrebbe potuto spezzare il vincolo che costituisce l'amore nella sua peculiare e ineliminabile compresenza di essere e non essere, identità e alterità, permanenza e dissipazione. Póros e Penia non sono soltanto i «genitori» di Eros, né questi è soltanto metaxy, nei confronti di coloro che gli hanno dato la vita. Risorsa e penuria ne accompagnano costantemente ogni passo, sempre in bilico fra l'indigenza della mancanza e la ricchezza dell'acquisizione.²⁶

Sul sentiero arduus, obscurus, caligine densus opaca, Orfeo

è davvero il simbolo stesso dell'éros, lacerato fra il póros di un'insperabile restituzione, e la penía di un'incombente perdita. Nessun eroismo potrà infrangere il legame che connette l'una all'altra, nessuna supplica, né alcuna ars, per quanto sublime, potrà consentire di separare ciò in cui si esprime la realtà specifica dell'amore: il non poter essere soltanto unione, senza essere al tempo stesso divisione, appagamento senza insoddisfazione, felicità senza dolore, vita senza morte. Mai Orfeo potrà ricondurre alla luce Euridice, senza perderla nelle tenebre degli Inferi; mai egli potrà salvare la sua sposa, senza insieme condannarla. Dagli oscuri recessi del Tartaro nessuno può sperare di uscire, portando con sé la vita. Ciò che è concesso, non è il chiarore abbagliante di una luce senza ombre, ma quell'incerto chiaroscuro, nel quale ciascuno deve cercare la propria strada, senza essere assistito da altro, che non sia la speranza.

Apparentemente unica nella sua extra-ordinarietà e nella sua irripetibilità, l'impresa di Orfeo riproduce in realtà la vicenda ordinaria di ogni storia d'amore, costitutivamente esposta allo scacco, in quanto tensione verso una pienezza inattuabile. Non vi è arte che possa strappare definitivamente l'éros dalla sua indissolubile connessione con thánatos. Nulla meglio dell'amore può esibire il fondamento stesso della condizione umana, il suo non poter essere altro che speranza, e dunque il suo disperare di una compiuta salvezza, il suo costante sprofondare nei limiti, dai quali vorrebbe evadere. Il passaggio dal sentiero scosceso, oscuro, denso di nera caligine, alla solare apertura della luce non si configura come una transizione lineare e irreversibile, ma come indistricabile connessione, in cui amore e morte convergono senza elidersi vicendevolmente.²⁷

La conclusione dell'Alceste, nell'intima relazione concettuale che lega il dramma ad altri testi classici, indica dunque che occorre saper morire. Che si può, soprattutto, imparare a morire. Le dolorose vicissitudini dei protagonisti delle storie a cui si è fatto fin qui riferimento tendono ad ammaestrare, sono davvero pathémata in grado di produrre mathémata - sofferenze che generano conoscenze.²⁸ Invitano a cogliere nella duplicità lo statuto specifico della morte. Dimostrano fino a che punto morte e vita, nonché costituire

una polarità di termini opposti, siano indissolubilmente intrecciate, e che la morte della vita è parte - ne costituisce anzi il «senso». Ammoniscono a non indulgere ad alcuna concezione unilaterale, ad acquisire piena consapevolezza dell'ambivalenza strutturale di tutto ciò che riguarda la morte, e dunque dell'impossibilità di distinguere nettamente l'aspetto per cui essa è finis, da quello per cui essa può configurare un transitus.

Una volta che questa prospettiva sia stata acquisita, e che dunque si sia compreso che il morire è un processo che può essere imparato, l'alternativa che immediatamente si presenta è quella che riguarda le modalità attraverso le quali realizzare questo apprendimento, attraverso quali percorsi si possa tendere all'obiettivo di imparare a morire. Per «capire», Orfeo ha dovuto giungere fin nelle profondità dell'Ade. Alcesti ha sperimentato su se stessa la sofferenza dell'estremo commiato. Solo nell'epilogo del dramma, si squarcia il velo per Admeto, solo allora, terminato il funerale della sposa, egli comprende che la sua sorte di sopravvissuto è più dolorosa di quella toccata alla donna che lo aveva sostituito come ostaggio di Thanatos. Con percorsi diversi, comunque segnati dalla sofferenza dei pathémata, essi hanno infine imparato a riconoscere l'intrinseca e ineliminabile duplicità della morte.

Ma anche altre modalità, altre strategie, altri percorsi, si aprono di fronte a chi abbia scelto la strada di voler imparare a morire.

3. La sconfitta del titano ribelle

L'«aporia» della morte

Agli «estremi confini della terra», in un «deserto senza uomini», incatenata alle «rocce di profondi dirupi», su un «picco esposto alle tempeste»,¹ si staglia una figura solitaria e dolente. Infrangibili ceppi di bronzo inchiodano a una montagna «senza gioia» (aterpé ... pétran) colui che ha avuto l'unico torto di «agire in favore degli uomini» (toiaut' epéuro tou philanthrópou trópou).² «Ritto», «insonne», con il petto trapassato da un «cuneo indomabile»,³ Prometeo sconterà la sua colpa con un supplizio perenne: ogni tre funesti giorni, un'aquila gli dilania il fegato in un pasto feroce, rinnovando l'atroce banchetto non appena il fegato si è rinnovato gonfiandosi.⁴ Un'ininterrotta tortura oltraggia la sua viva carne, senza che questa antica e stremante disgrazia conosca mai una fine. Dal corpo straziato stillano gocce liquefatte dal calore del sole, che continuamente imbevono le rupi del Caucaso.⁵ Di quale colpa tremenda, di quale violazione tanto grave si è macchiato Prometeo, per meritare un così orribile tormento? È lo stesso titano a descrivere quale sia stata la causa e l'origine della sua sventura. Non appena insediato sul trono che fu di suo padre, Zeus non tiene in alcun conto i miseri mortali, dei quali anzi egli vorrebbe distruggere la schiatta, sostituendola con una razza del tutto nuova. Spinto dalla sua philanthropia, soltanto Prometeo, pur appartenendo anch'egli alla stirpe divina, ha l'audacia di opporsi ai disegni del nume olimpico, per evitare agli uomini lo sterminio che per essi è stato decretato.⁶ Per raggiungere questo scopo, vista impraticabile ogni altra strada, il titano spinge la sua temerarietà fino al limite estremo del sacrilegio. Capace di trovare una via d'uscita (póron) anche da situazioni impossibili - e perciò definito «tremendo» (deinós) - Prometeo offre agli uomini la possibilità di salvarsi, intervenendo in loro favore.⁷

Prima ancora di addentrarsi nella ricostruzione della vicenda che vede come protagonista il titano ribelle, è opportuno soffermarsi su una questione preliminare, connessa all'epiteto *deinós*, impiegato per indicare già dall'inizio il personaggio che ha avuto l'audacia di agire come «salvatore» dell'umanità. Come è noto, questo termine, così pregno di significati e di suggestioni, si ritrova anche in almeno tre altri luoghi della letteratura e della filosofia greca dell'età arcaica e di quella classica. In connessione con *aidóios* («degno di venerazione»), ricorre anzitutto nell'Iliade (III, 172) in riferimento al re Priamo, e successivamente nel dialogo di Platone Teeteto (183e) per indicare il «grande» Parmenide, anch'egli, come il sovrano di Troia, non soltanto «venerando» (*aidóios*), ma anche capace di ispirare timore, e dunque «tremendo» (*deinós*). Lo stesso termine, infine, si trova nello stasimo dell'Antigone dedicato a celebrare il potere dell'uomo: «Molte sono le cose terribili [polla ta deina] - scrive Sofocle -, ma la cosa più terribile è l'uomo [koudén anthrópou deinóteron]» (332-33).

Relativamente all'uso del termine *deinós*, è importante sottolineare fin d'ora un aspetto, abitualmente trascurato, relativo alla singolare «concordanza» fra i due testi tragici. In entrambi, infatti, la *deinótes* è attribuita a un personaggio - nella tragedia eschilea, Prometeo, in quella sofoclea, l'uomo in generale - la cui caratteristica principale è indicata nella capacità di «trovare strade», anche là dove procedere nel cammino appaia impossibile. Per i due tragici, insomma, suscita sgomento e insieme ammirazione (secondo la polisemia del termine *deinós*) soprattutto colui che sappia *diaporéin*, e cioè che sia in grado di uscire dalla «strada senza sbocco» (*aporia*), per individuare comunque una via di uscita (*póros*). In altre parole, secondo Eschilo e Sofocle, davvero «tremendo», massimamente degno di ammirazione e di stupore, paragonabile agli dei per la sua potenza, è colui che non si arresta di fronte all'*a-poria*, ma riesce in ogni caso, anche dove appaia impossibile, a trovare una strada da percorrere.

Deinós è dunque Prometeo, proprio perché, come scrive Eschilo, «sa trovare la strada [*heuréin póron*]». E *deinós* è, secondo Sofocle, l'uomo - anzi, nulla è *deinóteron* di lui - perché non solo «si apre la strada fra i gorghi spalancati», ma

spinge questa capacità fino al punto da essere pantopóros, «in grado di trovare tutte le strade»,⁸ e quindi in una certa misura «onni-potente». La «misura» del potere è dunque implicitamente indicata nel modo con il quale si affronta il rapporto con il póros. Chi si trovi sprovvisto della possibilità di «passare», bloccato in una strada senza uscita, in una a-poria appunto, dovrà essere considerato per questa ragione privo di ogni potere. Al contrario, quando si sappia scovare una via di uscita anche da situazioni che appaiono impossibili, come accade a Prometeo; ovvero si sia appresa «la parola, il pensiero alato, i fondamenti della società»; e inoltre anche a «difendersi dal gelo e dalle piogge»⁹ - ed è il caso dell'ánthropos sofocleo - allora si potrà dire che costui è pantopóros, capace di trovare sempre la strada, e perciò in possesso di ogni risorsa. Ma la comunanza di accenti ravvisabile nei due poeti, quando essi si volgono a descrivere le potenzialità dischiuse dal titanismo - sia quello coincidente con il suo «iniziatore», sia quello attribuito all'uomo in generale - trova una conferma ancora più significativa nell'individuazione del limite che è posto a chiunque aspiri a presentarsi come pantopóros. Può infatti l'uomo, anno dietro anno, varcare il mare tempestoso, rivoltare la terra con l'aratro, catturare con la sua astuzia i pesci e gli uccelli, avere la meglio sulle fiere, domare le bestie selvatiche, assoggettare al giogo tori e cavalli, perché a lui nulla è precluso.¹⁰ Per i doni ricevuti da Prometeo, la stirpe degli uomini, fino ad allora «simili a larve di sogno» (oneiráton alínkioi morpháisi), ha inoltre imparato a distinguere le stagioni, a riconoscere il sorgere e il tramonto degli astri, a usare i numeri e l'unione delle lettere, a valorizzare pienamente la memoria come madre di tutte le arti, sviluppando ogni espediente utile alla sopravvivenza.¹¹ L'unico limite che essa incontra, l'unica strada che non può percorrere, l'unico passaggio che essa è incapace di superare, restando dunque á-poros, è la morte: «Mai sprovvisto di fronte a ciò che lo attende, soltanto alla morte non può sfuggire».¹²

Dimenticare la morte

Nella rappresentazione dell'antropogenesi, della vicenda

che ha condotto all'origine dell'umanità e al suo destino, la morte si presenta dunque come confine invalicabile, di fronte al quale è costretta a piegarsi una umana capacità di progresso che sarebbe altrimenti inarrestabile. Reso pantopóros dal possesso della téchne, a lui regalata dal gesto sacrilego, e quindi anche dal supremo sacrificio di Prometeo, l'uomo può bensì estendere il suo dominio sulle altre specie viventi e su tutta la natura, traendosi d'impaccio anche nelle situazioni che appaiono impossibili, e scovando una via d'uscita anche là dove ogni passaggio sembra sbarrato. Ma a nulla varrà la sua capacità di escogitare espedienti di fronte alla morte. Irrimediabilmente a-poros resterà l'uomo in presenza dell'Ade.¹³

D'altra parte, il riferimento alla morte, nel contesto della descrizione del processo che prelude alla nascita del genere umano, e alla sua supremazia rispetto alle altre specie viventi, non compare soltanto per indicare quale sia il limite insuperabile per qualsiasi impresa umana. La morte - più esattamente, l'oblio della morte - è anche condizione del progresso dell'umanità. Da un lato, infatti, l'essere pantopóros, l'onnipotenza consentita dalla téchne, è contraddetta da quell'unica aporia che è l'ineluttabile discesa all'Ade. Dall'altro lato, il dono in assoluto più prezioso recato da Prometeo, di gran lunga superiore alla grammatica e alla numerologia, all'astronomia e alla mantica, al soggiogamento degli animali e al controllo delle bestie feroci, alla pesca e alla coltivazione dei campi, consiste proprio nell'avere distolto gli uomini dal tenere lo sguardo fisso alla morte. «Il più grande beneficio [meg' ophélema] procurato ai mortali»¹⁴ non è stato, infatti, quello di aver consentito loro di sviluppare, mediante il furto del fuoco, tutte le tecniche. Ben più importante, perfino decisivo per la sopravvivenza del genere umano, altrimenti condannato all'estinzione dalla propria originaria inferiorità rispetto a ogni altra specie vivente, ¹⁵ è stato un altro dono. «Ho distolto i mortali [thnetous] dal tenere gli occhi fissi sul loro destino»: ¹⁶ questo è stato l'atto compiuto per salvare gli uomini, per strapparli allo spietato esito a cui essi sarebbero stati condannati dall'inflessibilità di Zeus. In nessun altro modo Prometeo ha prevaricato rispetto alla volontà del Cronide; non altrimenti egli è «andato oltre» ciò che il nume olimpico aveva

stabilito. 17 Il «titanismo» del suo intervento «filantropico» si è espresso non nel dotare gli uomini di abilità prodigiose, o di risorse straordinarie, ma semplicemente nel distrarli dal guardare fisso la morte. Ciò che ha salvato il genere umano - e insieme ha perpetuamente condannato Prometeo - è stato il semplice gesto rivolgere altrove lo sguardo, dimenticando la morte. Questo il *méga ophélema*, il «grande beneficio», arrecato ai mortali: più dei numeri e delle lettere, più del fuoco e delle tecniche, ciò che ha sottratto gli uomini alla prospettiva dell'estinzione è stato l'indurli a distogliere lo sguardo dalla morte. «Larve di sogno», davvero «effimeri», davvero legati «alla vita di un solo giorno», 18 sono gli umani finché guardano fissi la «parte» a essi assegnata, finché si concentrano sul proprio *móros*.¹⁹ Per sottrarli allo spietato disegno di Zeus, è necessario che essi non guardino, che essi possano almeno mettere fra parentesi il destino che li attende. Per poter esistere come *brotói*, e non soltanto come *thnetói*, per poter essere «mortali», ma non esclusivamente «caratterizzati, come quelle effimere larve di sogno, dal né sovrano, assoluto, che è il né di Thanatos»,²⁰ agli uomini si dovrà insegnare a distogliere lo sguardo dalla morte.

Ci si ingannerebbe, d'altra parte, ove si pensasse che questo farmaco²¹ possa essere considerato in se stesso soltanto come un rimedio. Come ogni altro dono, anche quello elargito da Prometeo ai mortali è intrinsecamente e indissolubilmente *dóron-dólos*,²² un «regalo» che è insieme anche un «inganno», un «beneficio», certo, ma anche un'«esca» per catturare gli uomini, legandoli alla vita, come se essa non dovesse avere mai termine. Come ogni *pharmakon*, l'intervento prometeico giova in quanto avvelena, redime perché condanna, salva in quanto illude di una compiuta salvezza, che resta viceversa inattuabile. Come ogni *pharmakon*, anche questo è insieme veleno e antidoto, tossico letale e medicamento potentissimo, senza che mai sia possibile districare l'uno dall'altro, «curare» senza «ammorbare».²³ La «liberazione» degli uomini, procurata dal sacrilegio del titano ribelle, avviene appunto attraverso l'imposizione di nuove catene, semplicemente sostituendo alla paralizzante visione della morte l'«inganno» di una vita affrancata dalla prospettiva della fine.

Politica come speranza

Tutto ciò è confermato anche dalle originali variazioni sul mito di Prometeo proposte da Platone, soprattutto nel dialogo intitolato a Protagora, ma anche in alcuni incisivi accenni contenuti nel *Politico*. Si può dire, anzi, che la rilettura platonica offra la possibilità di «integrare» il quadro concettuale delineato nella tragedia di Eschilo, recuperando altresì alcuni passaggi molto significativi della versione del mito contenuta nei poemi esiodei.

Nel racconto antropogenetico delineato da Platone, all'inizio il genere umano resta sprovvisto di ogni qualità utile alla sopravvivenza, a seguito dell'improvvida distribuzione attuata dall'insensato - perché «post-vidente» - Epimeteo, subentrato al fratello quale esecutore del comando di Zeus di distribuire in maniera conveniente le varie facoltà naturali. Di fronte alla prospettiva dell'inevitabile estinzione del genere umano, Prometeo è indotto a violare la *timé* degli dei, rubando a Efesto e ad Atena il fuoco (*pyr*) e il sapere tecnico (*éntechnos sophia*). Contrariamente alle aspettative, neppure questa seconda fase nell'evoluzione dell'umanità è tale da consentire a essa di sottrarsi al destino di una prematura cancellazione. Difatti né il fuoco, né il sapere tecnico, pur promuovendo la stirpe degli uomini oltre il livello meramente ferino a cui essa era stata consegnata dalla stolta ripartizione eseguita da Epimeteo, si rivelano idonei a impedirne la distruzione.

Il fallimento dell'impresa prometeica si spiega, secondo Platone, con il fatto che «usando la *téchne*, l'uomo riuscì ben presto ad articolare la voce in parole, e poté anche inventare case, abiti, calzature, giacigli, procacciandosi altresì dalla terra il nutrimento». ²⁴ D'altra parte, sebbene importanti, i risultati raggiunti mediante l'«uso della *téchne*» non consentivano di scongiurare l'esito funesto incombente. Infatti, «da principio gli uomini vivevano sparsi, perché non vi erano città [*póleis*], e quindi erano uccisi dalle bestie feroci, essendo molto più deboli di esse, mentre la loro *éntechnos sophia* aiutava a procurare di che cibarsi, ma era completamente inutile nel combattimento contro gli animali selvatici. Ciò perché gli uomini non possedevano ancora l'arte politica [*politiké*]

téchne], della quale l'arte bellica [polemiké téchne] è parte».25

Nel «piacevole racconto»26 con il quale Protagora descrive l'origine della virtù politica, è possibile cogliere la delineazione di tre stadi successivi di evoluzione dell'umanità. All'origine, gli uomini sono i meno dotati tra le stirpi viventi, a ciascuna delle quali viceversa Epimeteo aveva elargito qualità naturali specifiche, e sono dunque del tutto inetti alla sopravvivenza. La seconda fase, inaugurata dal sacrilegio di Prometeo, è l'età della tecnica, caratterizzata dalla capacità di inventare tutto ciò che l'éntechnos sophia rende possibile, e dunque di acquisire cibo e indumenti, abitazioni e utensili. Nonostante questo, la minaccia dell'estinzione resta ancora incombente: la sola synoikía, il solo «mettere insieme le case», non è sufficiente a far sì che vi siano città. Senza póleis, non è possibile che vi sia politiké téchne, e senza questa non è possibile pólemos, che della politica è parte.27 La connessione qui stabilita (anche sotto il profilo etimologico) pólis -politiké téchne - pólemos indica che la guerra, quando si tratti di pólemos e non di stásis, quando sia la «necessaria» guerra esterna, e non la «detestabile guerra civile», è fattore produttivo di Stato, e mezzo per l'incivilimento umano. Sarà dunque necessario l'intervento di Zeus, onde rimediare all'insensatezza di Epimeteo e all'inutile sacrilegio di Prometeo.

Mediante il dono del pudore (aidós) e della giustizia (díke), agli uomini sarà possibile fondare città, e di conseguenza sviluppare la politica e la guerra, riuscendo con ciò a sconfiggere le fiere e ad allontanare la prospettiva dell'estinzione.28

Nelle tre successive «ondate», che caratterizzano questo abbozzo di teoria evolutiva, Platone individua la funzione della téchne, e dunque il ruolo svolto da Prometeo, nell'aver posto le premesse di un progresso basato sullo sviluppo della tecnica che appare del tutto insufficiente per la sopravvivenza del genere umano. Non la synoikía, ma la pólis; non la tecnica, ma la politica; non la coppia Epimeteo-Prometeo, ma lo stesso Zeus, sono necessari, affinché gli uomini possano evitare la distruzione che su di essi incombe, in quanto stirpe originariamente meno provvista di qualità naturali. Anche nel

contesto dell'analisi platonica, insomma, non è la *téchne* a salvare l'umanità. Ad altro, a diversi «doni», è affidata la salvezza del genere umano.

D'altra parte, l'intrinseca e ineliminabile limitatezza della tecnica, già esplicitamente sottolineata nel Protagora, è ulteriormente ribadita anche negli accenni al mito di Prometeo contenuti nel contesto del Politico. Abbandonati dagli dei, privati della «sorveglianza del demone che li teneva come un pastore», una volta che si è compiuto il «grandissimo rivolgimento» (*meghíste metabolé*), a seguito del quale vi è stata un'inversione nel movimento degli astri e nell'orientamento dei processi biologici e naturali, gli uomini si trovano in gravissime difficoltà, minacciati nella possibilità di sopravvivere. A questo punto, gli dei inviano sulla terra i doni, uniti all'insegnamento per usarli: «Il fuoco venne da Prometeo, le arti invece da Efesto e dalla sua compagna d'arte, da altri ancora i semi e le piante».29

Da un lato, dunque, le *téchnai*, e le competenze necessarie per poterle usare, non appartengono al patrimonio originario dell'umanità, ma sopravvivono solo in una fase successiva, nella forma di doni elargiti dagli dei, o a essi furtivamente sottratti. Dall'altro lato, questi stessi doni, concepiti come *pharmaka*, volti a risarcire delle conseguenze derivanti dalla *meghiste metabolé*, sono indubbiamente di aiuto «per organizzare la vita umana»,30 ma richiedono anch'essi di essere integrati con qualcosa che eccede l'ambito delle *téchnai* procurate tramite l'intervento diretto o l'intercessione del titano, e manifestano perciò indirettamente l'insufficienza dell'intervento prometeico.31 Insomma, «non vi è *téchne* che nell'età oscura dell'anarmostia, allorché il dio “pilota del tutto”, il grande demiurgo, abbandona la barra, e il cosmo inverte il cammino fino a quel punto intessuto ... Nel fare della *téchne* risuona ab origine il senso della decisione da ogni divina armonia ... *Téchne* vi è in quanto il dio abbandona il timone del cosmo».32 Se la salvezza dell'umanità fosse affidata solo al dono della tecnica, gli uomini sarebbero condannati a non poter sopravvivere.

Un dono che inganna. Giunti a questo punto, è possibile chiarire con maggiore precisione quale sia l'ordito concettuale soggiacente al dramma eschileo, e più in generale ai testi

«prometeici» assunti come riferimento del ragionamento qui sviluppato. Per sua natura - per «nascita»,³³ dunque - il genere umano è la più debole, sprovveduta, indifesa, tra tutte le stirpi viventi. Per poter ottenere una sia pur limitata sopravvivenza, che sarebbe altrimenti negata dalla sua «genetica» inferiorità, conseguente alla spietatezza di Zeus,³⁴ l'umanità ha bisogno di ricevere da altri «doni» che consentano di sfuggire all'estinzione. Di qui, dunque, la necessità di un intervento esterno, volto a rimediare alla costitutiva indigenza del genere umano, mediante il conferimento di qualità che non appartenerebbero alla sua natura originaria. Senza Prometeo, nessuna salvezza.

D'altra parte, riconoscere che senza Prometeo non vi potrebbe essere alcuna possibilità di sopravvivenza, vuol dire anche ammettere implicitamente che il sacrilegio, consumato dal titano per sovvenire ai bisogni dei mortali, è necessario per evitare di soccombere nella lotta con le altre specie viventi. Insomma, gli uomini possono vivere, devono la propria pur limitata possibilità di vita, a una violazione della *timé* divina. Alla base della vita umana vi è un sacrilegio. La rottura traumatica del rapporto con Dio, perpetrata da una figura di mediazione, è indispensabile per scongiurare il rischio dell'estinzione. Gli uomini sono in qualche modo figli di questa crisi con il piano divino,³⁵ senza la quale nessuna vita umana è concepibile. Figlia di un sacrilegio, la *téchne*, dono di Prometeo, è essa stessa un sacrilegio. Modellata sul gesto che l'ha resa possibile, la stessa vita umana, in quanto frutto di una ribellione nei confronti di Dio, è un sacrilegio.

Ma non è tutto. Ancora più importante è comprendere quale sia la natura, e quali gli effetti, dell'intervento prometeico. I «doni» particolari da lui conferiti agli uomini, che possono essere compendati nell'«universo delle tecniche»,³⁶ sono ben poca cosa, e anzi risultano in definitiva del tutto inutili,³⁷ rispetto al *méga ophélema* che funziona come fattore decisivo per il riscatto dell'umanità. Salvo che questo «beneficio», in quanto è definito esplicitamente come un *pharmakon*, conserva ed esercita pienamente la costitutiva ambivalenza che è propria di ogni «dono», che è intrinseca in ogni «farmaco».

Inducendo gli uomini a distogliere lo sguardo dalla morte,

consentendo loro di vivere come brotói, anziché come thnetói inchiodati da Thanatos, Prometeo strappa l'umanità a quello che sarebbe stato altrimenti il suo ineluttabile destino. Ma a patto di una dimenticanza. A condizione che i mortali dimentichino, appunto, il loro destino. È qui il dólos del dóron, l'inganno inseparabile dal beneficio.

Potranno gli uomini superare l'arco di un solo giorno di vita, al quale essi come ephémeroi sarebbero stati condannati, ma soltanto dimenticando il loro destino, solo a patto di non «guardare» il proprio costitutivo essere per la morte.

Questa l'ineludibile duplicità del dono prometeico: dona la vita, cancellando proprio ciò - la consapevolezza della propria essenza - che alla vita stessa conferisce il suo più intimo significato. Libera dalla morte, non perché possa cancellarla, bensì perché spinge gli uomini a guardare altrove. Allontana da essi il funesto thne di Thanatos, ma inducendoli a dimenticare che la morte incombe anche per i brotói, e non soltanto per i thnetói. Come ogni pharmakon, anche l'intervento del titano è rimedio e veleno, guarisce perché intossica: guarisce dall'estinzione perché intossica con l'oblio della morte. Gli uomini avranno certamente la possibilità di sottrarsi a un destino effimero. Ma pagheranno questo dono con l'inganno: non guarderanno fissi la morte. L'ambivalenza insita nella «natura» stessa, e negli effetti, del gesto «filantropico», e dunque la sua pharmako-logica doppiezza, è d'altra parte apertamente riconosciuta dallo stesso Prometeo.

Rispondendo alla domanda posta dal Coro, di quale fosse appunto il pharmakon da lui trovato per allontanare lo sguardo degli uomini dalla morte, il titano rivela infatti senza esitazioni quale sia stato il medicamentum³⁸ usato: «Ho posto in loro cieche speranze».³⁹ Più di «tutte le arti», più della capacità di varcare il mare e di coltivare i campi, di assoggettare e domare gli animali, il vero «beneficio» recato da Prometeo, sia pure a prezzo di un sacrilegio, e della conseguente perpetua condanna, è stato quello di donare agli uomini typhlas elpidas, cieche speranze. La speranza, questa «aspettativa» relativa al futuro, irriducibile alla mera «congettura» intorno agli eventi che avverranno, ma anche non coincidente con la «previsione» di chi già conosca con precisione ciò che accadrà, è il «farmaco» capace di sottrarre gli uomini all'estinzione, in

quanto agisce direttamente sulla prospettiva della morte. Evidente è la costitutiva duplicità di questo autentico dóron-dólos, unico espediente davvero efficace per la salvezza dell'umanità. Se la vita umana comportasse soltanto beni, non ci sarebbe bisogno di sperare altro da quello che si ha. Né vi sarebbe posto per elpis, se la vita fosse senza rimedio abbandonata interamente al male e alla sventura. Ma poiché propria della condizione umana è una «mescolanza inestricabile di beni e mali, senza che si possa prevedere esattamente quel che accadrà domani, noi speriamo senza posa».40 D'altra parte, le speranze donate agli uomini possono assolvere a una funzione filantropica in quanto esse sono - come sottolinea il poeta, ponendo l'aggettivo in posizione enfatica all'inizio del verso - typhlas, «cieche». In se stessa né buona né cattiva,41 elpis può infatti sovvenire alle necessità dei mortali non perché essa conferisca certezze, comunque remote dal suo statuto intrinsecamente e ineludibilmente ottativo, ma perché, al contrario, apre a una dimensione priva di ogni verità definita una volta per tutte, perché lascia intravedere un orizzonte di possibilità, mai compiutamente determinato.

Ciò significa che la speranza può aiutare solo in quanto sia typhlé, in quanto cioè sia cieca e, ancora di più, accechi. Soltanto accecando gli uomini si potrà distrarli dal guardare fisso il loro destino. Per salvare il genere umano, Prometeo dovrà renderlo cieco. Cecità salvifica è quella di coloro che, toccati dall'intervento del titano, non riusciranno più a vedere distintamente davanti a sé il volto funesto della morte, e perciò potranno sperare, potranno dedicarsi all'uso delle tecniche, alla coltivazione dei campi e alla pesca, a imporre la loro supremazia agli animali, affidandosi a quell'indistinta prefigurazione del futuro offerta da elpis. Per esistere come brotói, e non semplicemente come thnetói, i mortali dovranno subire quel parziale accecamento che è connesso alla speranza. Diversamente, ove essi conservassero una visione diretta e immediata di ciò che li attende, ove essi seguitassero a contemplare il móros che è davanti a loro, nessuno scampo potrebbe essere possibile. Se si guarda fisso la morte, la vita è impossibile. Benché accechi -proprio perché acceca - la speranza allontana la prospettiva dell'estinzione del genere

umano, perché rende meno nitida, meno immediata, meno incombente la visione della morte. Nella «triangolazione», chetroviamo all'inizio del racconto antropogonico sul quale ci siamo fin quisoffermati, la «mediazione» esercitata da Prometeo fra l'algidà severità di Zeus e la condizione miserevole degli uomini finisce per coincidere con un intervento che ottunde in loro la capacità di discernere con chiarezza quale sia il destino a essi riservato. Per sopravvivere, essi dovranno ospitare cieche speranze. Ciechi, essi non dovranno guardare, dunque, ma volgere altrove lo sguardo. Sperando, non dovranno sapere, ma soltanto ad-fidarsi a quell'incerta prospettiva dischiusa da elpis. Il dono prometeico - la speranza -acceca nei confronti della cosa che più di ogni altra ci riguarda e ci preoccupa, l'essere mortali: «Fuggire il destino che incombe (almeno con lo sguardo) è il pharmakon della speranza».42

Sventurata è la condizione umana, segnata fin dall'inizio da una genetica inferiorità, da una originaria inidoneità alla vita. Dimenticato da Dio, nella distribuzione delle qualità utili alla sopravvivenza, il genere umano sarebbe condannato a sparire dalla faccia della terra, se non si realizzasse un evento straordinario, se non vi fosse un intervento da parte di chi, condividendo lo statuto delle divinità, può «rimediare» alla sprovvedutezza umana sia pure violando la sfera di attribuzioni e di privilegi propri degli dei.

Questo primo punto va ribadito con chiarezza, e ne vanno ben comprese le implicazioni. A differenza delle altre stirpi viventi, se abbandonata a se stessa l'umanità non possiede alcuna «autonoma» capacità di sopravvivenza. La vita, per essa, è in qualche modo il risultato di un doppio e successivo intervento divino. A quello iniziale, che si limita a plasmarla come specie letteralmente a-morfa, priva di specifiche qualità, occorre si aggiunga una seconda iniziativa, senza la quale la distruzione sarebbe inevitabile. Insomma, il marchio della morte è impresso fin dall'origine nell'identità stessa degli uomini. A essa possono sfuggire, non perché possiedano in proprio le doti necessarie a limitarne l'insaziabile appetito, ma soltanto a prezzo dell'intervento di altri. Davvero mortali sono gli umani, più di ogni altra specie vivente, visto che, se abbandonati a se stessi, sarebbero davvero rimasti mere «darve

di sogno». Fin dall'inizio, dunque, la vita umana è posta di fronte all'incombente minaccia della morte.

Sebbene di per sé gratuito, l'intervento di Prometeo - simbolo di un «soccorso» divino, proveniente dall'«esterno», e perciò rappresentativo di ogni altra forma di iniziativa redentrice - è dunque in realtà necessario per garantire il passaggio dalla prima forma di vita, in ogni senso effimera, a quella, comunque limitata e segnata dalla morte, che l'umanità conduce dopo il sacrificio del titano. Sulla base di queste premesse (nelle quali le analogie fra il mito greco e la narrazione biblica sono evidenti), il contenuto e gli effetti del «beneficio» arrecato ai mortali si discostano nettamente da quanto sarebbe stato lecito attendersi. Difatti, non soltanto ciò che viene donato non ha univocamente una funzione salvifica, poiché rivela il suo carattere intrinsecamente farmacologico, e dunque doppio, ma soprattutto non si costituisce affatto come un rimedio portentoso. Non sono «tutte le tecniche», elargite all'uomo, a strapparlo al suo destino miserevole. Al contrario, l'intera vicenda mette in rilievo la «debolezza» della *téchne*,⁴³ da un lato rispetto alla forza dell'«invincibile Ananke», e dall'altro rispetto a un dono, apparentemente molto meno prodigioso, destinato a rivelarsi invece decisivo per la salvezza dell'umanità. Solo la speranza, in quanto acceca, e dunque induce a distogliere lo sguardo dalla morte, può riuscire là dove pasai *téchnai* falliscono. D'altra parte, in quanto è *pharmakon*, *elpis* può conseguire questo scopo a patto di mettere fra parentesi proprio ciò che maggiormente ci riguarda: il nostro essere mortali.

La sopravvivenza del genere umano finisce, in tal modo, per reggersi sostanzialmente su un inganno. Difatti, l'unica possibilità di salvezza, comunque parziale, è collegata all'impegno a mettere tra parentesi proprio ciò - la morte - che costituisce il «senso» più autentico della condizione umana. Per superare il limite di un solo giorno, al quale finirebbe per essere consegnata la nostra vita, in quanto appunto effimeri, dovremmo sforzarci di dimenticare. Visto nella sua essenza più specifica, il dono di Prometeo è dunque volto a dimenticare la morte. E dunque la vita non sarà altro che un tentativo inesausto di volgere altrove lo sguardo.

Individui che sperano

Anche al di fuori della tragedia eschilea, nelle due versioni che precedono e seguono in ordine cronologico l'Incatenato, la natura intrinsecamente pharmako-logica della *téchne*, la sua ineliminabile duplicità, l'insufficienza radicale a corrispondere alle finalità per le quali essa è stata insieme rubata e donata, rispettivamente agli dei e agli uomini, emergono in tutta evidenza. Nei poemi di Esiodo, anzitutto, l'intervento «filantropico» di Prometeo si colloca in un contesto nel quale dominano segni e figure ambivalenti, prima fra tutte la compagna inseparabile del titano, inviata da Zeus agli uomini come anti *pyrós*,⁴⁴ quale corrispettivo del fuoco rubato, vale a dire Pandora. Duplice perfino nel nome, costruito sulla tensione di significati diversi,⁴⁵ fin dall'origine destinata a essere «un male», del quale tuttavia «tutti si rallegreranno nel cuore», provvista di «bella, amabile e virginea immagine», e al tempo stesso di un'«anima di cagna» e di «indole ingannatrice»,⁴⁶ la prima donna conduce in dono agli uomini un orcio che contiene «una miriade di dolori», ma anche il dono forse più grande: *elpis*, la speranza, essa stessa duplice, poiché è disperazione di ogni compiuta salvezza, e insieme *pharmakon* per questa medesima disperazione.⁴⁷

Fin dall'inizio, dunque, già nella primissima versione scritta del mito di Prometeo che ci sia pervenuta, questi compare non già soltanto come bene-fattore dell'umanità, ma piuttosto come colui che è responsabile, letteralmente nel «bene» e nel «male», del destino specifico riservato ai mortali: un impasto indistricabile di prosperità e sciagure, di dolore e di gioia, di salute e malattia, di buona e cattiva sorte. Poiché la *téchne* si configura dunque indissolubilmente come *dóron-dólos*, come un dono che inganna, non è in essa che si potrà individuare ciò che Prometeo davvero conferisce al genere umano. Perfettamente bilanciata dall'invio ai mortali di Pandora, concepita come «compensazione» in negativo di ciò che il furto sacrilego del fuoco avrebbe apportato, la tecnica che è simboleggiata dal fuoco non giova, se non danneggiando. Altrove, dunque, bisognerà cercare ciò che propriamente costituisce il «gran regalo prometeico», una volta che si siano

reciprocamente neutralizzati ed elisi il fuoco e l'antifuoco. Assai più della *téchne*, i cui benefici sono perfettamente compensati dalle sciagure, ciò che dal sacrilegio prometeico, e dalla conseguente sanzione divina, scaturisce per gli uomini, quale autentico principio di individuazione della loro condizione, è unicamente elpis: il segno che è preclusa una salvezza compiuta, e che è possibile soltanto curare, mediante l'ambivalenza di un farmaco che guarisce intossicando, il dolore conseguente a questa consapevolezza. Là dove la *téchne* fallisce - nel garantire al genere umano di non essere precocemente distrutto - sembra subentrare elpis. Ciò che l'una non può fare, è invece dall'altra donato. Si profila, a questo punto, quella che appare essere una possibile svolta nell'andamento drammaturgico della vicenda di cui è protagonista il Titano ribelle. I limiti connessi con il dono della *téchne*, derivanti dal suo statuto «farmacologico», e dunque il fatto che essa non possa «aiutare», se non nel contempo «danneggiando» i destinatari del dono, sembrano poter essere superati dal conferimento della speranza. Pur non potendo garantire agli uomini la salvezza, elpis infatti può elargire se non altro una possibilità di vita, tale da procurare un'esistenza meno effimera.

Così è - o, piuttosto, sembra essere - in Esiodo. Il «risultato netto» dell'intervento di Prometeo, una volta che si siano reciprocamente neutralizzati il dono sacrilego e il castigo divino, il fuoco e l'antifuoco, Prometeo e Pandora, è appunto ciò che resta sul fondo dell'orcio. Diffusi sulla terra i «luttuosi affanni» (*kédea lygra*) che in esso erano contenuti, l'umana esistenza può trovare un pur parziale sollievo in elpis. Il vero dono di Prometeo non è stato dunque quello della *téchne* «figlia» del fuoco, poiché esso è stato ben più che compensato dagli «infiniti dolori» trasmessi agli uomini da ciò che la *téchne* letteralmente porta con sé, da ciò che intimamente appartiene al suo stesso statuto. Terminata la competizione degli inganni fra Zeus e Prometeo, fra colui che la *métis* ha inghiottito intera, e colui che la possiede nel suo stesso nome, ciò che resta all'umanità è semplicemente la speranza. Quando si dirada il fumo dello scontro primordiale intorno al destino del genere umano, ciò che rimane è soltanto elpis.

«Tutte queste cose sono speranze rivolte al tempo futuro e

noi d'altra parte per tutta la vita siamo colmi di speranza». Così, nel dialogo dedicato all'analisi dello statuto del piacere, Platone sottolinea alcuni aspetti fondamentali della speranza. Anzitutto, l'elpis (la cui radice risuona anche nel latino velle), pur rivolta al futuro, è tuttavia collegata alle rappresentazioni che riguardano il passato, nel senso che in entrambi i casi si tratta di «anticipare» nell'animo, ovvero di contemplare retrospettivamente in esso, ciò che si riferisce a opinioni, discorsi o eventi. Se la aisthesis, la sensazione, è quella mediante la quale stabiliamo un contatto con il presente, e la memoria (mnéme) ci mette in comunicazione con il passato, spetta a elpis istituire una relazione con il futuro. In secondo luogo, la persistenza della speranza in ciascuno di noi, lungo tutto l'arco della nostra vita, induce a ritenere che sempre, in qualunque momento, ciò che maggiormente caratterizza la condizione umana è per l'appunto l'essere «colmi di innumerevoli speranze». Infine, nel contesto del ragionamento sviluppato nel Filebo, il discorso su elpis è connesso a quello che riguarda la distinzione fra uomini buoni e uomini malvagi, e al rapporto tra essi e gli dei, nel senso che ai buoni le divinità offrono «la raffigurazione di sé in grande godimento».48

Le implicazioni più immediate del discorso platonico sono evidenti. Diversa dalla previsione, perché per definizione priva di ogni connotato «scientifico», la speranza rispecchia un atteggiamento eminentemente positivo nei confronti del futuro, in quanto proietta in «avanti» nel tempo, cristallizzandolo in forma stabile, il desiderio di qualcosa che ci preme in maniera particolare. Ma proprio per via di questa distinzione, si può dire che anche gli «oggetti» sui quali essa si investe non possono che essere differenti da quelli sui quali cerchiamo di esercitare un'appropriazione attraverso la previsione. Non avrebbe senso «sperare» in ciò che, sotto il profilo razionale, siamo certi che accadrà -e neppure in ciò che, sotto il medesimo profilo, siamo ugualmente sicuri che non accadrà. L'ambito dello «sperabile» riguarda quanto si sottrae alla certezza del calcolo, senza che perciò si debba affermare che esso comprenda soltanto «futuri» del tutto improbabili o addirittura irrealizzabili.

Ma il tratto più caratteristico della speranza, già a partire dalla definizione del Filebo, è la sua intrinseca e ineliminabile

ambivalenza, essa stessa riflesso dell'ancipite sorte che è a fondamento della condizione umana. Come si è detto, se la vita umana non comportasse altro che beni, non ci sarebbe bisogno di sperare altro da quello che si ha. Allo stesso modo, e correlativamente, se la vita fosse soltanto in balia del male e della sventura, nemmeno in questo caso vi sarebbe posto per elpís. Ma poiché, nell'orizzonte propriamente umano, i mali sono mescolati ai beni, e tutto si presenta come fondamentalmente doppio, né mai è possibile prevedere esattamente ciò che potrà accaderci domani, noi siamo sempre «colmi di innumerevoli speranze». La duplicità dell'essere uomini, in bilico tra bene e male, tra penuria e ricchezza, tra supremazia e maledizione, trova nella speranza il suo phármakon più adeguato, ciò che allude a una possibile salvezza, con la consapevolezza dell'impossibilità di avere certezza di un simile esito.

Si comprende allora, in questa prospettiva, per quali ragioni Platone segnali l'intima connessione della speranza non soltanto con il futuro (al quale essa è intuitivamente connessa), ma anche con il passato e con il presente. Benché proiettata, nel suo velle, verso ciò che deve ancora accadere, elpís porta con sé la «memoria» di una originaria, radicale difettività, di una inferiorità che nessun «dono» potrà mai eliminare completamente. Riconosciuta nel suo statuto ineliminabilmente duplice, la speranza è forse ciò che più di ogni altra cosa caratterizza peculiarmente la condizione umana: il suo essere radicata nel limite, e la sua inesausta tensione a oltrepassarlo; lo sforzo di «possedere» il futuro attraverso la previsione, congiunto all'impossibilità di liberarsi dalla memoria del passato; il suo starsene confitta in un mondo di dolore, proiettata a emanciparsi da esso.

Nei due dialoghi platonici nei quali è richiamato il mito di Prometeo, il ragionamento intorno a elpís è mediato da ciò che si dice intorno alla politica. Tanto nel Protagora, infatti, quanto nel Politico, la radicale e ineliminabile difettività della téchne rinvia a qualcosa che ne possa in qualche modo superare l'insufficienza, e che Platone indica nella basiliké téchne della politica. A sua volta, questa non è concepita affatto (come molte letture della Politeia⁴⁹ platonica sembrano suggerire, alludendo alla prefigurazione di uno stato

«perfetto») alla stregua di un rimedio immune da ogni possibile male. Al contrario, l'esistenza stessa della politica è indizio della «malattia» del corpo sociale, il quale non avrebbe bisogno di alcun *phármakon*, vale a dire di nessun «rimedio che avvelena», ove fosse in perfetta «salute».50 Non solo la società nel suo complesso, ma anche gli individui singolarmente, sono ben lontani da ogni «innocenza», intrisi di una negatività insuperabile, e quindi sempre e comunque bisognosi di una «cura» per poter sopravvivere. Salvo che, secondo quanto ci dice la ragione, e come la storia abbondantemente insegna, nessuna guarigione compiuta è davvero realizzabile, e l'unica possibilità concretamente concessa è quella di servirsi del farmaco della politica - e della speranza che della politica è a fondamento - per alleviare la sofferenza, non per cancellare definitivamente la malattia.51 Oltre che nella versione esiodea e (pur indirettamente) in quella platonica, anche nella ripresa eschilea del mito di Prometeo alla denuncia della «debolezza» della *téchne* si accompagna il riferimento all'*elpís*, come estrema risorsa a cui affidare la salvezza dell'umanità. La forma drammaturgica consente anzi di evidenziare maggiormente il passaggio dall'uno all'altro piano: più ancora che nel «fuoco fiammeggiante» (*phlogopón pyr*), dal quale essi «impareranno molte arti» (*pollás ekmathésontai téchnas*), ciò in cui si esprime più propriamente il dono del titano ribelle sembra essere la speranza. Alla domanda posta dal Coro - «Quale *phármakon* hai inventato per questa malattia?» - Prometeo risponde infatti indicando apertamente quale sia stata la sua colpa: «Ho posto in loro cieche speranze [*typhlós elpídas*]». Questo sembra essere dunque il «grande dono», nel quale si compendia l'impresa prometeica. Prima ancora che nei molti *mechanémata* approntati per i mortali («dopo aver escogitato tali invenzioni per i mortali»), il conferimento della speranza è considerato dallo stesso titano ciò che maggiormente ha recato giovamento agli esseri umani. Essi potranno infatti reagire alla prospettiva di una prematura estinzione non già perché *pásai téchnai* siano in grado di allontanare definitivamente quell'esito funesto, quanto piuttosto perché la «cieca speranza», posta nei loro cuori, li distoglie dal fissare costantemente il destino che li attende («Ho insegnato agli uomini a non guardare fisso il giorno della

morte»).⁵²

D'altra parte, in tutte e tre le versioni classiche del mito, il privilegiamento del potere di elpis, rispetto a quello della *téchne*, non implica affatto il disconoscimento dei limiti costitutivi della stessa speranza, e dunque dell'incapacità che anch'essa rivela di alleviare in maniera stabile e definitiva gli affanni dei mortali. In quanto distinta dalla certezza della previsione, e comunque alimentata dall'indeterminatezza del futuro, essa stessa agisce in maniera ambivalente, donando e insieme ingannando, rendendo più sopportabili i «luttuosi affanni», ma pagando tutto ciò con l'oblio dell'ineliminabilità di questi mali. La stessa speranza, dunque, altro non è che *téchne*. Come questa, anch'essa illude di qualcosa, che resta viceversa inattuabile. Anch'essa rimedia, senza poter guarire, e anzi dislocando altrove il dolore che intende lenire. Come la *téchne*, insomma, essa è *pharmakon*, indizio di una condizione umana irridimibile, alla quale può essere concesso per l'appunto soltanto di «sperare».

L'intima corrispondenza fra la *téchne* e la speranza, il fatto che la prima - nel suo stesso fondamento - altro non sia che speranza, e che questa, a sua volta, si manifesti nel suo aspetto meramente tecnico, consente di dissolvere alla radice ogni concezione progressiva dell'intervento prometeico, tale per cui si possa suddividere l'aiuto prestato agli uomini secondo una successione di «doni» di valore ed efficacia crescente. Sebbene scandita in fasi distinte, per intuitive ragioni drammaturgiche, la rivendicazione compiuta dal titano ricalca costantemente lo stesso motivo. Ciò che muta, nel racconto eschileo, è semplicemente la forma in cui è espressa l'essenza dell'iniziativa filantropica: prima la «sorgente del fuoco» (*pyrós pēghén*),⁵³ poi il conferimento di «cieche speranze» (*typhlas elpidas*), tali da impedire agli uomini di «concentrare lo sguardo sulla loro sorte mortale» (*thnetóis gh' épauša me prodérkesthai móron*), infine quell'insieme di attitudini e risorse, compendiate nel renderli «capaci di pensiero» (*énnous*) e «padroni della loro mente» (*phrenón epebólous*).⁵⁴

Apparentemente diverse, e inoltre disposte secondo una gradualità «ascendente», queste elargizioni si rivelano in realtà enunciazioni diverse del medesimo *mégas ophélema*, dello stesso grande dono.

In tutti i casi, infatti, Prometeo dona ai mortali ciò che è peculiarmente costitutivo della condizione umana, ciò che la rende irriducibile tanto allo status riservato alla divinità, quanto a quello concesso agli animali. A differenza degli dei e delle fiere, gli uomini sperano. Ciò consente loro di pro-gettarsi «inventando», utilizzando la scintilla del fuoco, adoperando le *téchnai*, valorizzando le potenzialità del pensiero.

Tutto ciò - lo stesso prodigioso sviluppo conseguito con la combustione della scintilla ricevuta da Prometeo, i *mechanémata* e i *sophismata* escogitati dall'essere diventati padroni della propria mente -55 non garantisce tuttavia altro che un semplice differimento nell'esito che tutti attende inesorabilmente allo stesso modo. Il fuoco, il possesso della *téchne*, le risorse inventive dell'intelligenza, le lettere e i numeri, la coltivazione dei campi, la sottomissione delle bestie, la costruzione di navi «vaganti nel mare con le loro ali di lino»,⁵⁶ altro non sono, se non l'espressione della stessa umana condizione - del suo incessante sperare, del suo non poter nulla compiutamente volere quanto al proprio destino, ma nel poter soltanto coltivare *elpis*.

Da un lato, dunque, come si è detto, la stessa speranza è anch'essa *téchne*, ultima risorsa, estremo sussidio, idoneo solo a evitare che gli uomini siano soltanto *ephémeroi*, vivano solamente un giorno. Dall'altro lato, le stesse *téchnai* si rivelano essere *typhlas elpidas*, poiché il beneficio che esse arrecano non solo è sempre e comunque limitato, ma è soprattutto bilanciato da non meno incisive contropartite negative. Questa mutua convertibilità di *téchne* ed *elpis* manifesta in maniera del tutto evidente in cosa consista, infine, il «gran dono» arrecato da Prometeo: non qualcosa che modifichi lo status degli uomini, attribuendo a essi potenzialità aggiuntive, tali da pro-muoverli a un differente livello di esistenza, ma, esattamente al contrario, un dono, diversamente «nominato» (fuoco, *téchne*, *elpis*, *mechanémata* ecc.), che definisce nella sua peculiarità la condizione umana, in quanto irriducibilmente diversa da quella degli dei e, insieme, da quella degli animali. Attraverso l'elargizione di una *téchne* che è speranza, e di una speranza che altro non è che estrema risorsa tecnica, Prometeo non rende gli uomini diversi da quello che erano. Al contrario, egli ne fissa per così dire la

particolare tipologia di «esseri», specificamente connotati non solo come «mortali» (brotói), ma come mortali provvisti di speranza, dove il ruolo di elpis, e dei suoi sinonimi, è quello di resistere alla morte. Riferita alla filigrana filosofica in essa limpidamente custodita, l'intera vicenda del titano ribelle può dunque essere letta come descrizione del processo di costituzione del genere umano come stirpe di individui che sperano - e con questo sperare e in virtù di esso si contrappongono alla morte.

Per quanto ancora in maniera nebulosa e indiretta, si profila qui un aspetto assolutamente fondamentale, sebbene perlopiù travisato o totalmente ignorato, riguardante la «congruità» della sanzione inflitta a Prometeo, e prima ancora l'identità di colui che commina il castigo. In altre parole, una volta che cominci a dissiparsi la nebbia dell'apologia tecnologica e dell'ideologia superomistica, dalla quale il mito è stato avvolto soprattutto tra la fine del Settecento e la conclusione del secolo successivo, emerge la centralità di un interrogativo sovente trascurato, quale è quello riguardante l'identificazione della vera natura della «colpa» commessa dal figlio di Giapeto e, di conseguenza, anche di chi sia davvero l'«offeso» da tale colpa, e quale «motivazione» abbia infine l'atroce supplizio inflitto al reo. I contorni di questo problema in ogni senso decisivo si possono ora considerare tracciati. Prometeo è colpevole non di aver donato al genere umano facoltà e poteri straordinari, ma piuttosto di avere costituito il genere umano per quello che è - una stirpe di individui che, mediante le invenzioni e con l'uso della *téchne*, esprimono la loro speranza contro la morte. Il sacrilegio di Prometeo si chiarisce non come generica violazione della *timé* di divinità «minori», ma come oltraggio rivolto direttamente al nume olimpico, e alla potestà di cui egli è custode. Qualcosa che non si riduce alla disponibilità di risorse poietico-trasformative, pur sempre limitate e comunque compensate da contraccolpi negativi, ma che è connesso al principio che più di ogni altro distingue gli dei dagli uomini.

Una stirpe indegna di vivere

L'essenza del dono prometeico, quella in cui converge e si risolve la sola apparente diversità e molteplicità dei suoi interventi filantropici, è dunque una speranza che acceca, o meglio quella cecità che consegue dall'affidarsi alla speranza. Nell'espressione impiegata da Eschilo (typhlas elpidas) ciò che infine risulta determinante è il primo, più ancora del secondo termine. Prometeo salva, sia pure nella misura limitata e ambivalente con cui si manifesta questa salvezza, in quanto acceca, la speranza essendo semplicemente lo strumento attraverso il quale si attua la cancellazione della vista. La salvezza degli umani sta nel distogliersi dal guardare fisso la morte, consiste dunque nel non vedere il destino che su di essi incombe, e che pure costituisce il principio di individuazione della loro condizione.

Tutto ciò trova una ulteriore conferma in uno dei non molti punti di contatto tra la versione eschilea e quella platonica del mito. Anche secondo il filosofo, infatti, il compito specificamente assunto dal titano non consiste affatto nell'elargizione agli uomini di strumenti o delle conoscenze necessarie per farne uso. Quando a ciò si accenna - come accade nel dialogo intitolato a Protagora - la descrizione di questi doni è puntualmente accompagnata dalla sottolineatura della loro intrinseca insufficienza. È altrove, invece, che Platone individua la peculiarità della *philanthropía* prometeica: «Bisogna fare in modo - scrive Platone - che gli uomini non conoscano in anticipo il giorno della loro morte ... Si è già dato ordine a Prometeo affinché elimini questo grave inconveniente».57 Il «lavoro» specifico svolto dal titano è dunque quello di sfidare la morte, in modo che gli uomini sopravvivano al di là di un unico giro del sole.

D'altra parte, che la vita dell'uomo, per la sua intrinseca e ineliminabile imperfezione, per gli affanni e i dolori che la opprimono, per la sua stessa costitutiva irredimibilità, sia tale da non meritare di essere vissuta, era già stato argomentato prima di Eschilo e da altri sarebbe stato ripetuto dopo di lui: «La cosa migliore per i mortali - canta Bacchilide - è non essere nati e non scorgere la luce del sole»;58 ancor prima, lo stesso Esiodo aveva colto l'intreccio indissolubile che lega gli uomini alla morte già nelle loro abitudini alimentari, già nella consuetudine di cibarsi di carni putrefatte. Nel contesto del

dramma eschileo dedicato a

Prometeo, la vanità della vita umana è ricordata da Io, quando afferma che sarebbe «meglio morire una volta, piuttosto che soffrire dolorosamente tutti i giorni».59 Dopo costoro, in diversi luoghi della sua opera Platone sottolinea che, fra tutte, la stirpe umana è quella che nasce più inetta alla vita, più debole ed esposta a un precoce sterminio. In tutti i casi, si può dire che gli uomini sono impastati con la morte, sempre a un passo dall'essere inghiottiti nell'oscurità dell'Ade.

Nella tragedia eschilea, l'originaria inidoneità a vivere degli uomini è confermata non solo da ciò che intorno a essi esplicitamente dicono coloro che compaiono sulla scena, ma anche da una circostanza apparentemente estrinseca, e tuttavia estremamente significativa. Come si legge nella descrizione dell'«argomento», contenuta nell'hypóthesis antica, pur trattandosi di un dramma nel quale si discute della condizione umana, *théia panta prósopa*: tutti i personaggi sono divini. Gli uomini non sono degni di vivere neppure come *prósopa*, nemmeno come «maschere» teatrali, neppure nell'universo artificiale del teatro. Il *thne* di Thanatos che risuona nel loro essere *thnetóï*, li condannerebbe a scomparire senza lasciare tracce, non già per effetto del «duro cuore» di Zeus,60 né soltanto perché essi sono sprovvisti di qualità utili alla sopravvivenza, bensì perché, fin dall'origine, essi costituiscono una razza spregevole, e perciò indegna di vivere.61

Ricondotta a questa prospettiva, vale a dire commisurata a una originaria condizione umana peculiarmente segnata dal marchio della mortalità, la *philanthropia* di Prometeo assume un significato molto più determinato, comunque irriducibile a un mero empito sentimentale, o a una deliberata volontà di violare la sfera di attribuzione delle divinità. Nessun intento di arbitrario privilegiamento muove il titano,62 né alcuna *hybris* è all'origine del suo comportamento.63 Piuttosto, ciò contro cui egli combatte, pagando in maniera terribile il fio per questa temerarietà, è per l'appunto la piaga che più di ogni altra affligge gli uomini - quella morte che fa degli umani dei meri *ephémeroi*. In altre parole, il ruolo svolto da Prometeo nell'Incatenato, ma anche nelle altre versioni classiche del mito, è quello del grande odiatore della morte: «Aver trasformato l'oggettiva nullità degli uomini non semplicemente

nella loro capacità di esistere, ma nel loro merito di esistere, è una violazione dell'ordine del mondo che lo stesso Prometeo non contesta».64

Non si tratta affatto di conferire abusivamente agli uomini alcuni doni, né ancor meno questi possono essere identificati con l'elargizione del «seme di tutte le téchnai». Di conseguenza, la stessa colpa commessa non può essere indicata nella violazione della *timé* di alcuni «dei minori». Ben altro, e di ben diversa portata, è il sacrilegio commesso dal titano, ben più importante - e perciò davvero *méga* - è l'*ophélema* arrecato ai mortali; del sommo fra gli dei, e non di altri a costui subalterni, è stata lesa l'autorità. Il dono del fuoco e della *téchne*, la concessione della speranza, l'aver distolto lo sguardo degli uomini dal guardare fisso il giorno della morte, in una parola tutto ciò in cui si è concretizzato l'intervento di Prometeo, si risolvono nell'essere espressione di un unico disegno, questo sì davvero sacrilego: il tentativo di sconfiggere la morte. Ciò a cui egli si ribella, prima ancora che alla potestà di Zeus genericamente considerata, è il dominio di costui su un ambito ben specifico, quale è quello della vita e della morte.⁶⁵ Ciò a cui si oppone è la condanna inflitta agli umani di non poter aspirare a varcare la durata di un solo giorno di vita, perché «costruiti» in modo da non essere degni di vivere.

Di qui, allora, dall'individuazione di quale sia l'ambito specifico, nel quale si situa la vicenda del figlio di Giapeto, del tutto remoto da un indeterminato atteggiamento filantropico o da una non meno generica volontà sacrilega, la perfetta coerenza della pena a lui inflitta, e la piena legittimità dell'intervento di colui che tale pena ha comminato. Poiché, sospinto dall'odio per la morte, più ancora che dall'amore per l'umanità, Prometeo ha cercato di manomettere le regole che presiedono alla durata della vita, sulle quali vigila il re degli dei, direttamente da costui, attraverso i suoi sgherri, egli dovrà essere sanzionato. Non è qui semplicemente in gioco il furto di ciò che appartiene a Efesto, né di ciò che compete alla *pantechnos* Atena - e dunque non saranno loro a ristabilire l'equilibrio turbato mediante la punizione. Ciò che il titano ha cercato di violare appartiene alla *timé* di Zeus, e sarà dunque il Cronide a far eseguire la condanna risarcitoria del crimine commesso. Ciò che altrimenti resterebbe inspiegabile (e tale

effettivamente resta, secondo le interpretazioni tradizionali), appare viceversa perfettamente comprensibile, ove sia adeguatamente inquadrata la vicenda nelle sue coordinate fondamentali.

Se davvero il delitto compiuto si potesse ridurre al furto del fuoco, o alla sottrazione della *téchne*, l'inviolabile regola del contrappasso avrebbe imposto una pena certamente diversa, non solo e non tanto nella sua determinazione specifica, quanto piuttosto nella sua durata. A infliggere la punizione, inoltre, sarebbero state direttamente le divinità offese, anziché colui che dal sacrilegio non appare essere stato colpito. Il fatto è che l'iniziativa di Prometeo non era affatto semplicemente rivolta all'abusiva confisca di alcune limitate prerogative, e dunque non ledeva affatto le divinità eponime del fuoco e della *téchne*. L'obiettivo a cui era rivolto il gesto del grande odiatore della morte riguardava ciò di cui Zeus e nessun altro è insieme custode e garante. E riguardava, inoltre, non privilegi comunque circoscritti, ma il segreto stesso della vita, ciò che distingue i numi dagli uomini, gli immortali dai mortali. Senza temere l'ira dei numi, Prometeo «ha dato quale compagno agli uomini i privilegi degli dei» (*theón ... brotóisi timas ópasas*).⁶⁶ A una simile colpa, volta a interferire sul rapporto fra tempo ed eternità, a sottrarre gli uomini all'esito mortale per essi previsto, non poteva non corrispondere una pena di durata illimitata: giusto contrappasso per colui che aveva temerariamente cercato di infrangere la regola che assegna un termine alla vita umana è una pena in-terminabile. Non importa, anzi, in quale specifica afflizione questa pena si esprima, purché essa si protragga nel tempo, possa presentarsi come supplizio per il quale non è prevedibile vi possa essere una fine.⁶⁷ Il pasto dell'aquila sarà il fegato del titano non perché, in questo modo, lo strazio sia più doloroso, ma perché la ricrescita del fegato (unico organo umano capace di rigenerarsi) potrà consentire una durata illimitata della punizione. La pena è misura della colpa. E poiché questa si configura come un tentativo - in ciò, davvero sacrilego - di sottrarre gli uomini al loro destino di morte, regalando loro qualcosa che all'immortalità assomiglia,⁶⁸ la punizione dovrà essere in ogni senso commisurata al reato, e dunque dovrà essere inflitta da colui che vigila sul divieto per gli umani di

eludere la parte a essi assegnata, e dovrà altresì tradursi in un supplizio privo di un termine prestabilito. In ogni caso, la rigorosa simmetria fra delitto e castigo dev'essere accuratamente preservata.⁶⁹

Il sapientone che odia la morte

«Ora aggancia saldamente anche questo, affinché questo sapientone [sophistés]⁷⁰ impari di essere più stolto di Zeus». ⁷¹ Dunque Prometeo deve imparare. A ciò è indirizzata la punizione, a questo fine vengono serrati i ceppi infrangibili: hina mathe, affinché egli impari. Coerentemente con la stessa logica del contrappasso, per poter assolvere al compito di reintegrare l'equilibrio turbato, per ripristinare l'armonia violata dal gesto sacrilego, la pena inflitta deve avere un valore «rieducativo». La sua stessa durata, altrimenti illimitata, come illimitato avrebbe voluto essere il dono furtivamente recato ai mortali, potrà essere interrotta solo quando il reo avrà imparato, quando avrà cioè manifestato la consapevolezza di essere inferiore al suo antagonista divino proprio su quel piano della sophia, sul quale egli presumeva di poter primeggiare. La sofferenza non è dunque fine a se stessa. Essa ha lo scopo di far imparare. Non affligge soltanto: insegna. Inchiodato alle rupi di una montagna solitaria, mentre un uccello rapace gli divora incessantemente il fegato, l'odiato della morte dovrà imparare. L'equivoco semantico connesso con il suo stesso nome dovrà sciogliersi. Il supplizio renderà chiaro che Prométhéus non è «colui che ha la métis del prima», il «previdente», e che proprio in virtù di questa capacità di previsione si ritiene perfino superiore a Zeus, ma è piuttosto «colui che deve manthanein», che deve imparare attraverso la sofferenza ciò che prima non sapeva.⁷² Questo sophistés, questo «sapientone», convinto di tutto sapere e tutto prevedere, espiando nel dolore la sua colpa, giungerà infine a capire ciò che prima non aveva inteso: che agli dei egli deve didónai diken, «rendere giustizia», in modo che «impari ad amare il potere di Zeus» (didachthé ten Diós tyrannida / stérghlein).⁷³ Da questo punto di vista, la vicenda complessiva di cui è protagonista Prometeo si chiarisce come un processo di

graduale presa di coscienza, come un vero e proprio *itinerarium mentis*, mediante il quale si attua una meta-noia, un mutamento del *nous*, vale a dire del modo di pensare del protagonista. Attraverso il dolore, il grande odiatore della morte finirà per apprendere ciò che prima non sapeva, comprenderà qualcosa che in precedenza non aveva capito, giungendo perciò ad accettare ciò che Kratos lo ha ammonito a riconoscere: di essere «più ottuso di Zeus» (Diós nothésteros).⁷⁴ Di più: dovrà ammettere ciò che lo spietato valletto del nume olimpico gli ha rabbiosamente contestato. A torto egli viene chiamato Promethéus - se con questo nome si vuole indicare chi sia in possesso della *métis* del «prima». ⁷⁵ Quel nome, invece, ben gli si addice, se con esso si vuole sottolineare che la sua caratteristica fondamentale è quella di essere uno che, prima o poi, dovrà imparare. L'ammonimento «conosci te stesso» (ghighnoske sautón), rivolto al titano da Oceano,⁷⁶ si può dunque comprendere solo nella prospettiva ora delineata. Prometeo dovrà «conoscersi» come colui che impara, anziché seguire a credere di essere colui che prevede. Nel far questo, egli dovrà anche accettare come «maestro» il suo interlocutore, disponendosi dunque a imparare. Già nell'Incatenato, dunque, si profila una metamórhphosis che si manifesterà in maniera più compiuta nell'epilogo della vicenda descritto nel Prometeo liberato. Auspicato da Oceano, questo «mutamento di atteggiamento» (metharmosai trópous) si fa strada poco alla volta nel figlio di Giapeto, finché proprio grazie a questa trasformazione egli riuscirà a liberarsi dall'atroce supplizio.⁷⁷ Nel contesto dell'Incatenato, il nesso dolore-conoscenza⁷⁸ non emerge solo in rapporto al protagonista, ma finisce per coinvolgere anche gli altri personaggi. «La tua sventura mi è maestra», esclama Oceano all'indirizzo del titano, il quale intende metterlo in guardia contro una possibile ritorsione di Zeus. Impara il Coro - «questo ho imparato» (émathon tade) - posto di fronte alla sorte infelice del protagonista. Anche Io trasformata in giovenca, al culmine della propria sofferenza -e grazie a essa - può più docilmente apprendere da Prometeo quale sarà il proprio destino, e attraverso quali future peripezie riuscirà a riguadagnare le proprie sembianze umane. Nello sviluppo di un tempo che resta imprecisato, ma che abbraccia il succedersi

di numerose generazioni, fino a quella che vedrà la nascita di colui che libererà Prometeo, impara soprattutto lo stesso Zeus. Annunciata da una frase davvero profetica del figlio di Giapeto - «Ma il tempo che invecchia [ho gheraskon chrónos] è in grado di insegnare tutto [ekdidaskei panta]» -, la finale «conversione» del Cronide, indotto a non volere più l'estinzione del genere umano, e insieme ad acconsentire alla liberazione del philanthropos, è la prova che anch'egli è stato ammaestrato da ciò che è accaduto.⁷⁹ Nel dramma, dunque, tutti imparano. Per avere direttamente provato il pathos (come accade al protagonista e a Io), o per avuto quale didaskalos la misera sorte dell'incatenato (secondo quanto dichiara Oceano), ovvero perché la sofferenza di tutti, e l'apprensione per il proprio destino, hanno modificato anche l'atteggiamento iniziale, come avviene allo stesso Zeus. Tutto ciò consente di mettere in luce un punto essenziale, vale a dire che «il tiranno dell'inizio alla fine sarà diventato un altro ... Zeus stesso deve diventare l'essere "bendisposto verso gli uomini" che Prometeo non sarebbe dovuto essere ... Il procedimento della divisione dei poteri assume un carattere didattico: ci si impartisce reciprocamente delle lezioni. La tragedia deve suggerire il lungo cammino attraverso il tempo che è la condizione per dare e ricevere lezioni».⁸⁰ Assodato questo, una volta che si sia definitivamente chiarito che la smisurata durata della pena inflitta a Prometeo, originariamente motivata dalla specifica qualità della sua colpa, è sostenuta dalla necessità di offrire ai diversi personaggi il «tempo» sufficiente a imparare, un problema fondamentale si impone. Se, nel suo insieme, il dramma è la descrizione di un itinerario di profondo mutamento interiore, mediato dal pàthos, si tratta di stabilire che cosa, in particolare, ciascuno di coloro che sono coinvolti in questa metánoia alla fine abbia imparato, quale máthema abbiano essi acquisito in conseguenza del loro páthema, quale sia il nuovo nous al quale essi giungono a seguito delle sofferenze patite.

Come già si è visto, l'avversario contro cui Prometeo ingaggia il combattimento, al punto da incorrere nel castigo di Zeus, è la morte. Secondo le sue stesse parole, egli ha liberato gli uomini dalla necessità di dover scendere nell'Ade dopo essere stati sterminati, e inoltre ha impedito loro di prevedere

la loro sorte mortale. In entrambi i casi, egli agisce come grande odiatore della morte, come colui che impiega ogni energia per sottrarre gli uomini a ciò cui la protervia di Zeus vorrebbe condannarli, e cioè essere inghiottiti nel «Tartaro sconfinato».81 Ciò che lo spinge al sacrilegio, e dunque anche all'atroce supplizio a cui lo condanna il nuovo re degli dei, è la contrapposizione frontale e irriducibile nei confronti della morte. Per questo motivo, se anche in Prometeo dovrà realizzarsi una *metánoia*, per effetto del *pàthos* così a lungo sopportato; se, come gli altri personaggi della tragedia, anch'egli dovrà imparare dalla sofferenza subita, il contenuto specifico di questo apprendimento dovrà riguardare il suo rapporto con la morte. Il nuovo «animo» (*nous*), al quale egli dovrà accedere dopo aver patito il dolore per tante generazioni di uomini, si esprimerà come un modo diverso di considerare la morte.

Liberarsi

Quale che fosse il posto occupato nella trilogia dedicata al titano ribelle,82 resta il fatto che del Prometeo liberato (*Promethéus lyómenos*) restano pochi frammenti, i più estesi e più significativi dei quali (140 e 147) ci sono giunti solo attraverso la traduzione latina. Dal punto di vista narrativo, la vicenda si ricollega all'epilogo dell'*Incatenato*, quando il protagonista viene fatto precipitare nell'abisso fra tuoni e fulmini, quale sanzione per non essersi piegato alla volontà di Zeus e alle richieste di Hermes. Rispetto alla precedente tragedia, i tempi ora sono mutati. Il figlio di Crono ha liberato il padre dal Tartaro e lo ha reso sovrano dell'Isola dei beati. Gli stessi Titani, consanguinei di Prometeo, sono stati graziati dal re degli dei, mentre Gaia, la madre di Prometeo, lo ha presumibilmente assolto dall'obbligo di tenere segreta la profezia riguardante il destino di Zeus. In questo clima di generale pacificazione, in scena compare ora Eracle, lontano discendente di Io, il quale uccide l'aquila di Zeus e libera quindi il titano dal supplizio a cui era stato sottoposto. Prima che ciò accada, e che il dramma giunga quindi al suo finale scioglimento,83 Prometeo è rappresentato come personaggio

giunto ormai alla più completa disperazione, finalmente consapevole di ciò che è l'essenza di ogni fatalità tragica, e cioè che sarebbe meglio per lui non essere mai esistito.

Rispetto alla condizione degli uomini a cui si allude nell'Incatenato, quella del figlio di Giapeto, prostrato da uno strazio che persiste ormai da molte generazioni, è di gran lunga peggiore, poiché mentre costoro, in quanto mortali, di fronte a sofferenze e sventure, e più in generale di fronte a quanto consegue dalla loro originaria inidoneità e indegnità a vivere, possono attendere un giorno - quello della morte - nel quale tutto ciò finirà, questa consolazione è a lui preclusa, perché di stirpe immortale. Afflitto dalla consapevolezza che sarebbe stato meglio non essere mai esistito, ora egli non può neppure sperare di non esistere più.⁸⁴ Compiendo la minaccia-profezia di Hermes,⁸⁵ l'aquila che gli divora il fegato gli ricorda costantemente quale sventura sia l'essere privati della morte.

Per la verità, già nella parte conclusiva della prima tragedia, nel dialogo con Io, Prometeo aveva manifestato una lucida comprensione della propria situazione: la morte, a lui preclusa,⁸⁶ avrebbe potuto coincidere con un «mezzo per separarsi dalle sofferenze» (*pematon apallaghé*),⁸⁷ per le quali, viceversa, non era previsto alcun termine. Ma il lungo protrarsi del dolore, di cui testimonia il Liberato, ha consolidato questo convincimento, ha insegnato qualcosa al titano, come agli altri personaggi. Anzi, è proprio l'aver tutti imparato qualcosa, ciò che propizia lo scioglimento del nodo tragico. Nel caso di Prometeo, l'ammaestramento ricevuto, il *mathema* generato dal *pathema*, è quello che è descritto nel più ampio dei frammenti pervenutici della seconda tragedia. È lui a parlare, rivolto al Coro costituito dai Titani. Ricorda la vicenda che lo ha condotto a essere «legato e incatenato» (*religatum ... vinctumque*) su aspre rupi, per mano di Efesto, esecutore della volontà di Zeus. Racconta che ogni tre funesti giorni la servitrice di Zeus lo «lacera con unghie ricurve» (*aduncis lacerans unguibus*) e lo «dilania in un pasto feroce» (*pastu dilaniat fero*). Quando poi il fegato che era stato divorato, gonfiandosi, si rinnova, allora l'aquila ritorna avida a consumare i suoi tetri pasti: «costretto con le catene di Zeus», egli è nell'impossibilità di «allontanare dal suo petto

quell'uccello crudele». Spogliato di se stesso, vittima di un'«antica stremante disgrazia», al culmine del proprio dolore, ora Prometeo può confidare alla stirpe consanguinea dei Titani quale sia il punto a cui è infine pervenuto: amore mortis terminum anquirens mali, «nell'amore per la morte cerco un termine per i mali».88

Amore mortis.

L'inflessibile odiatore della morte individua il mezzo per evadere dalle proprie sofferenze nell'amore per la morte. Appare qui lo specifico contenuto dell'ammaestramento ricevuto da Prometeo, il mathos proveniente dal pathos subito: non più l'odio per la morte, quell'odio che lo aveva sospinto alla violazione sacrilega, inducendolo a interferire abusivamente nelle regole che disciplinano il rapporto tra vita e morte, che assegnano ai makares, agli dei, l'immortalità, e che insieme vincolano i brotói al loro destino mortale. Non più l'odio, dunque, ma all'opposto l'amore. Prometeo ha dunque imparato. Ha imparato ad amare la morte. La vicenda, a questo punto, può davvero giungere alla sua definitiva conclusione. Tutti hanno imparato: Oceano e il Coro a non ribellarsi al volere di Zeus, Io ad accettare le proprie sventure fidando nel futuro, Zeus a non perseverare nella vendetta contro coloro che lo hanno osteggiato. E Prometeo, a non odiare la morte. A non volerla eliminare. A cogliere in essa non solo l'aspetto per il quale è distruzione, ma anche ciò per cui essa pone fine alle sciagure. A concepire la morte come un suggello adeguato a ciò che è la vita stessa: un intreccio indissolubile di bene e male, di felicità e sventura, di luce e tenebre.

La sua liberazione accompagna questa travagliata consapevolezza, è premio a questo doloroso insegnamento. Una volta compiuta la metanoia, nel momento in cui il nuovo nous si configura non più come sfida sacrilega, ma perfino come amore, nei confronti della morte, egli è liberato. Prima ancora che Eracle lo affranchi dal crudele pasto dell'aquila, egli viene liberato dall'assillo di volerla a ogni costo cancellare. A liberarlo è l'amore, più che l'eroe giunto in suo soccorso, sebbene questo amore si rivolga proprio a ciò contro cui in

precedenza aveva combattuto. È stato necessario un dolore intenso, che si è prolungato per molte generazioni, ma infine anche Prometeo ha imparato. Se Creonte, colpito da un dio, «scagliato per strade selvagge», vede «fatta a pezzi e calpestata la sua felicità», ma al tempo stesso può dire di «avere imparato».89 Se Admeto, dopo avere «smarrito le gioie dell'esistenza», si avvede di essere destinato a «condurre un'esistenza di dolore», e quindi proclama di avere finalmente «imparato» (*arti manthano*).90 Allo stesso modo Prometeo, attraverso l'esperienza della sofferenza, può affermare di aver imparato ad amare la morte.

Rispetto all'insegnamento ricevuto dagli altri personaggi che compaiono nella tragedia, e dallo stesso Zeus, quello acquisito dal titano si presenta tuttavia con una peculiarità per molti aspetti unica. Quando sia riferito al morire, infatti, l'imparare non può essere considerato un ammaestramento come altri, poiché in esso si compendia piuttosto qualcosa che fa di esso il *mathema* fra tutti più importante - anzi, il solo al quale è in realtà finalizzato il *pathema*. Al termine della sua vicenda, l'indomito Prometeo, il titano che era rimasto inflessibile ai voleri di Zeus, sembra infine con-vinto di ciò che l'esperienza del dolore gli ha insegnato. Davvero sacrilego, più ancora della violazione della *timé* divina, è odiare la morte. Né espressione di autentica *philanthropia* è il tentativo di distogliere da essa lo sguardo degli uomini. Accecarli rispetto a questo esito, occultare loro quale sia il destino che li attende, significa togliere loro congiuntamente anche la possibilità di riconoscere quale sia, di tale destino, il «senso» più profondo.

Insensato, e infine antiumano, più ancora che semplicemente blasfemo, è lo sforzo di porre a fondamento della condizione umana l'oblio, l'inganno, la non verità - in una parola la cancellazione della morte. La sofferenza che così a lungo lo ha martoriato, gli ha infine insegnato che la morte non dev'essere dimenticata. Dall'odio per la morte, attraverso il *pathos* di un interminabile supplizio, egli è infine approdato all'amor mortis. L'odio, dal quale Prometeo aveva preso le mosse, quell'odio per la morte che lo aveva spinto a cercare di liberare da questo esito funesto la stirpe degli uomini, si converte infine nell'amore. L'amor mortis, a cui egli approda, si presenta con i caratteri di una sorta di contrappasso, di una

espiiazione dalla suprema hybris dell'odio, assume la forma di un didónai diken, di un rendere giustizia, rispetto all'adikia del sacrilegio compiuto. La profezia a lui - che pro-feta avrebbe dovuto essere, fin nel suo stesso nome - rivolta da Kratos nell'esordio dell'Incatenato si è avverata. Egli ha davvero imparato a stérghlein Diós tyrannida, ad amare il dominio di Zeus. Questo atteggiamento, questa radicale metanoia, ristabilisce l'equilibrio turbato dall'odio, e dunque direttamente conduce alla liberazione del titano.

Una volta che questi due opposti modi di rapportarsi alla morte -entrambi, in forme diverse, espressione dell'incapacità di riconoscerne l'ineluttabilità, e dunque anche di accogliere il conferimento di senso che da essa può scaturire - si siano reciprocamente neutralizzati, e infine elisi, la vicenda complessiva del figlio di Giapeto può davvero giungere al termine. Attuata la «compensazione» fra l'odio e l'amore, e dunque liberato dalle catene che lo avevano avvinto e, con esse, anche dalla colpa che, prima ancora dei ceppi, lo aveva incatenato, la sfida lanciata da Prometeo nei confronti della morte, e quindi direttamente verso colui che è custode del rapporto tra vita e morte, cede il posto a un finale riconoscimento, alla sanzione dell'impossibilità di sconfiggere la morte.

In questo esito, a conclusione di un percorso specificamente segnato dal nesso che stringe insieme la sofferenza alla conoscenza, è possibile scorgere anche quale sia il vero dono elargito agli uomini dal titano ribelle. Non la téchne, debolissima nel suo intrinseco statuto, oltre che ineliminabilmente doppia nel suo recare giovamento danneggiando, nel suo funzionamento irriducibilmente pharmako-logico. Né la speranza, perché anch'essa costitutivamente ambivalente, perché anch'essa, come la téchne, incapace di procurare una salvezza che non sia intrecciata alla riconferma di un'ineludibile caduta. Né l'illusione di poter liberare il genere umano dal destino che incombe, perché nessun accecamento può essere fonte duratura di sollievo. Né, infine, il riscatto dell'umanità dalla soggezione al volere di Zeus, perché nessuna autentica emancipazione potrà mai fondarsi su quella violenta perturbazione dell'armonia del kósmos che è il sacrilegio,

nessun nuovo equilibrio potrà ergersi sulla violazione della *timé divina*.

Nonostante tutto ciò, sebbene l'impresa realizzata da Prometeo possa apparire nel suo insieme totalmente fallimentare, e dunque nullo ogni dono presuntivamente elargito agli uomini, la conclusione della vicenda non solo ripropone con forza il carattere «filantropico» dell'impresa, ma consente anzi di coglierne il nucleo essenziale, di comprendere che cosa veramente egli abbia regalato agli uomini, al di fuori di ogni infondata apologia tecnologica o di ogni astratta esaltazione romantica, di far emergere insomma il vero *ophélema* da lui ricevuto. Non solo tutti personaggi che compaiono nel dramma eschileo, non solo i *théia prósoipa*, ma anche coloro che da quel dramma sono assenti, anche gli uomini dunque, e non solo gli dei, alla fine hanno imparato. Attraverso il *parádeigma* di Prometeo, essi hanno infine imparato l'esito comunque tragico non soltanto della vicenda specifica del titano, ma di qualunque titanismo, di qualunque sfida rivolta al destino che incombe, di qualunque tentativo di sconfiggere la morte. Nella vanità di ogni attitudine affettiva nei confronti della morte, nella mutua elisione dell'amore e dell'odio rivolto verso di essa, nel fallimento della titanica impresa di cancellarla, gli uomini hanno conquistato la possibilità di riconoscere la morte come quel limite, in ogni caso invalicabile, senza il quale la vita stessa perderebbe il suo peculiare significato.

Il compimento della dolorosa ma fertile esperienza di cui è protagonista Prometeo, esprime quale sia, dopo di lui e a seguito del suo sacrificio, lo statuto dell'umano. L'essere costantemente in bilico tra miseria e grandezza, tra prosperità e affanni, tra gioie e dolori, tra salute e malattia. Più ancora, l'essere sempre e comunque esposti insieme all'una e all'altra cosa - il non poter mai essere soltanto uno. Nessuna compiuta salvezza è concessa. Ma solo quell'incerta, sospesa, ambivalente condizione, nella quale la salvezza si accompagna e resta indissolubile rispetto alla caduta.

4. Prendersi cura della morte

Guardare il volto della Gorgone

Questo è ciò che accade all'origine della storia umana, nel «tempo»¹ di Prometeo, quando la sorte del genere umano non è ancora definitivamente decisa, e il destino riservato ai mortali è ancora interamente affidato a una figura di mediazione, alla sua *métis*,² e insieme alla sua *hybris*.³ Cosa avviene, invece, quando questo inizio sia trascorso, quando si sia conclusa la contesa tra gli dei intorno al destino degli umani? È possibile che l'uomo diventi Prometeo a se stesso, rinnovando il gesto salvifico, senza ricorrere a una mediazione divina? Può egli, con le sue sole risorse, inventare un farmaco, capace di ottenere lo stesso risultato assicurato da *elpís*? In altre parole, quali strumenti i mortali sono stati in grado di escogitare, allo scopo di consolarsi dell'umano stato, senza doversi affidare al sacrilegio e a un olocausto - in entrambi i casi, a qualcosa che non appartiene alla sfera umana?

L'emancipazione dell'uomo dalla tutela prometeica, l'affermazione di un umano titanismo, si esprimono appunto nella ricerca di una sorta di farmacologia mondana, nello sforzo di rendere disponibili mezzi che consentano un'autonoma capacità di sopravvivenza. Altri farmaci, diversi rispetto alle «cieche speranze», vengono utilizzati per conseguire lo scopo di «resistere» di fronte alla minaccia della morte. Con una prima, e fondamentale, specificazione.

In termini molto generali, l'elaborazione di «tecniche» alternative alla *elpís* di derivazione prometeica si muove lungo due direttrici nettamente caratterizzate, per molti aspetti l'una opposta rispetto all'altra. Da un lato si afferma l'idea che la strategia più idonea per non soccombere di fronte al pensiero della morte consista nel sottrarsi al suo sguardo paralizzante, a quella mostruosa maschera di Gorgo, che «incarna ciò che è al di fuori dell'umano, l'indicibile, l'impensabile, l'alterità

radicale».4 Una linea che in qualche modo ricalca quella perseguita da Prometeo, e che riprende - laicizzato e mondanizzato - il medesimo principio che è alla base dell'elpís: salvare gli uomini inducendoli a guardare altrove, spingendoli a dimenticare il loro essenziale essere per la morte. Di tutt'altro segno la seconda strada. Qui non si tratta di «far finta di niente», e neppure di sforzarsi di dimenticare ciò che costituisce l'essenza più intima della condizione umana. Al contrario, la via prescelta consiste nell'accettare la sfida implicita nel «dato» della morte, concentrando su di essa lo sguardo, letteralmente prendendosi cura della morte, improntando proprio a questo esito tutta la vita, e dunque assumendo la maschera di Gorgo non come ciò da cui fuggire, ma come ciò che costantemente va ricordato.

Nonostante le pur evidenti differenze, questi due approcci rivelano un presupposto comune, vale a dire che la morte sia - comunque - un aspetto fondamentale, anzi il più importante, della condizione umana, e che dunque proprio essa conferisca un «senso» all'esistenza degli individui, al punto da richiedere il massimo impegno: per cancellarla come presenza incombente, ovvero affinché «pre-occupi» più di ogni altra cosa la nostra coscienza. A rendere meno schematica, oltre che meno banale, la distinzione appena accennata, si può tuttavia sottolineare che - contrariamente a quanto si potrebbe supporre - il «metodo» seguito per ottenere lo stesso risultato raggiunto grazie a Prometeo non consiste affatto nell'applicarsi a «eliminare» il pensiero della morte, privilegiando l'«oblio» a scapito della «memoria», sulla base di una «semplice» contrapposizione. Come si vedrà, soprattutto quando si tratti di misurarsi con la morte, *mnemosyne lesmosyne*, «la memoria è oblio».

Mnemosyne

«È attraverso la manía, concessa agli uomini per dono divino, che ci vengono elargiti i doni più grandi». Non solo, dunque, la manía non può essere considerata una condizione negativa, ma essa è anzi il segno di una speciale benevolenza da parte degli dei, un modo attraverso il quale essi rendono gli

uomini partecipi di alcuni benefici e prerogative propri della divinità. Pertanto «non è vero quel discorso», la manía non è affatto l'opposto della *sophrosyne*. Purché essa provenga dagli dei, si tratta anzi di un *dóron* capace di trasfigurare l'esperienza umana.⁵

Così è, per esempio, per l'arte della profezia, per la quale la Pizia di Delfi, le sacerdotesse di Dodona e la Sibilla sono benigne dispensatrici di oracoli a coloro che le interpellano.⁶ E così è pure per la seconda forma di divina possessione, quella specie di manía che «è la più grande fortuna concessa dagli dei», quella che gli uomini chiamano *éros*, e che sospinge l'anima a riconquistare quella visione delle essenze intelligibili, della quale essa poteva godere prima dell'incarcerazione nella «tomba» del corpo.⁷ Ma forse ancora più importante è quella forma di possessione, concessa dagli dei, che proviene dalle Muse: «Questa manía, dopo essersi impossessata di un'anima tenera e pura, la risveglia e suscita in lei ispirazione poetica nei canti e in ogni altro genere di poesia, e mediante la celebrazione delle innumerevoli opere del passato, educa i posteri». Come le altre forme di ispirazione, come la mantica, la divinazione e l'amore, anche la poesia è un dono gratuito e benigno degli dei. Si può anzi affermare che colui che giunga alle soglie della poesia «senza giovare del delirio delle Muse, persuaso di poter essere poeta soltanto mediante la propria abilità, sarà inevitabilmente un poeta incompiuto [*atelés*], al punto che la poesia di chi è savio [*póiesis ... tou sophronoúntos*] sarà offuscata da quella di chi è pervaso della possessione divina [*ton mainoménon*]». ⁸

Come la prometeica *elpís*, anche la *póiesis* è dunque un dono proveniente dagli dei, pur se frutto della loro benignità, anziché di un sacrilegio. Come la speranza, la poesia rappresenta un fattore di distinzione e di privilegio per coloro che la ricevono, e che sono pertanto «pro-mossi» a un piano superiore, rispetto a quello degli altri comuni mortali. E come *elpís*, anche la *póiesis* intrattiene un rapporto del tutto particolare con la mostruosa maschera di Gorgo - con la morte di cui essa è simbolo.

Ciò che consente al poeta di cantare le «imprese degli antichi», il «mezzo» prescelto dalle Muse per infondere nell'aedo la capacità di celebrare le infinite opere del passato,

è la memoria. Alle origini della cultura occidentale, nella Grecia arcaica, la memoria è divinizzata con il nome di Mnemosyne. Questo fatto, apparentemente banale vista la consuetudine di divinizzare passioni e sentimenti (éros, aidós, phóbos ecc.) è in realtà rivelativo, nel senso che la sacralizzazione di mnemosyne indica il valore che le viene riconosciuto in una civiltà puramente orale, quale è la Grecia fino all’VIII secolo, ma che permane anche dopo la diffusione della scrittura.⁹

Alcuni importanti documenti mitologici o poetici ci illuminano sulle attività cui essa presiede, sulle sue attribuzioni e sulle sue prerogative. La rivendicazione della capacità di «proferire le parole veraci» costituisce il contenuto del primo racconto riferito alle «Muse dell’Olimpo», nell’esordio della Teogonia di Esiodo. Rivolgendosi ai pastori «che hanno dimora nei campi», e in special modo allo stesso Esiodo, il quale «pascolava gli agnelli ai piedi del sacro Elicona», le figlie di Zeus si presentano con espressioni che rivelano apertamente quale sia la funzione che esse esercitano nei confronti dei mortali: «Noi sappiamo dire molte menzogne simili al vero; noi sappiamo, quando vogliamo, proferire le parole veraci». Da un lato, dunque, il canto delle Muse, dalle quali il poeta riceve l’ordine di «celebrare la stirpe degli immortali sempiterni», può nascondere la menzogna più insidiosa, quella che dissimula il falso nelle spoglie del vero. Dall’altro lato, le figlie di Zeus sono in grado, allorché lo vogliano, di manifestare la verità. Quel canto, insomma, non rappresenta soltanto una fonte di diletto, o il segno di un’attitudine creativa, ma intrattiene un rapporto diretto e decisivo con il binomio verità/falsità.¹⁰ D’altra parte, l’invocazione alla Musa, che abbiamo appena ritrovato nell’esordio della Teogonia, e che sintomaticamente apre anche l’Iliade omerica,¹¹ ricorre pressoché costantemente anche nella lirica greca successiva a Omero ed Esiodo: in Pindaro e Bacchilide, per esempio, e poi, attraverso la lirica ellenistica e quella latina, Apollonio Rodio, Virgilio, Lucrezio, fino a Dante Alighieri.¹² Ebbene, questa consuetudine, coincidente con un vero e proprio rituale, nonché mera formula di «stile», è quasi sempre collegata con la concezione stessa della poesia, in quanto essa sia definita come un dono divino elargito tramite

la memoria. Difatti, l'esecuzione epica si caratterizza essenzialmente non come un canto, ma come un ascolto. La divinità è depositaria della conoscenza, testimone oculare dei fatti antichi, ispiratrice del soggetto di un canto che preesiste al poeta e che al poeta viene donato. La poesia epica «si presenta così come ispirazione e traduzione nel tessuto esametrico della verità consacrata, ma si presenta anche come poesia ereditata, in cui il poeta non è il protagonista della sua opera, bensì un intermediario fra il vero autore [la divinità] e il pubblico».13

Tutto ciò aiuta a comprendere meglio quale sia il ruolo del dono divino della poesia, e della memoria che ne rappresenta il mezzo. Il fatto che le Muse siano indicate come figlie di Mnemosyne consente di chiarire il peculiare significato della «verità» espressa nelle parole che esse rivelano al pastore.

Le Muse, infatti, cantano cominciando dal principio (ex archés), l'apparizione del mondo, la genesi degli dei, la nascita dell'umanità. Il passato così svelato non è «solo l'antecedente del presente: è la fonte di questo. Risalendo fino a esso, la rimemorazione cerca non già di situare gli avvenimenti in una cornice temporale, ma di raggiungere il fondo dell'essere, di scoprire l'originario».14 In altre parole, la poesia assistita da Mnemosyne si configura come una esplorazione delle zone del tempo e della realtà inaccessibili a coloro che non siano stati gratificati dai «doni divini», una sorta di «geografia del soprannaturale»,15 capace di mettere in contatto con l'origine, di rendere attingibile il principio, sia pure nella forma del «delirio». Mnemosyne dispensa un sapere la cui natura è, insieme, mitica e storica. Essa concede infatti al poeta la potenza di rivelare le origini del mondo e del suo divenire, sapere cosmogonico e teogonico, ma anche profezia del futuro.

Posseduto dalle Muse, il poeta è l'interprete di Mnemosyne, così come il profeta è interprete di Apollo. Le connessioni e le interferenze tra la divinazione e la poesia in età arcaica sono ben documentate e si fondano su una base comune, costituita dalle somiglianze tra la figura dell'aedo e quella dell'indovino, tra la memoria e la profezia, tra la parola riferita al passato e quella riguardante il futuro. L'aedo e l'indovino hanno infatti in comune lo stesso dono di veggenza, privilegio che hanno dovuto quasi sempre pagare a prezzo dei loro occhi. Ciechi

della luce, vedono l'invisibile. Il dio che li ispira scopre loro, in una specie di rivelazione, le realtà che sfuggono allo sguardo umano. In particolare, questa altra vista ha per oggetto le parti del tempo inaccessibili ai mortali, vale a dire ciò che è accaduto nel passato e ciò che non è ancora, e dunque appartiene al futuro.¹⁶ Una conferma illuminante di tutto ciò si può trovare nel fatto che, per illustrare la facoltà concessa da Mnemosyne, Esiodo impiega esattamente la stessa formula che troviamo in Omero riferita all'indovino Calcante: Mnemosyne sa e canta «tutto ciò che è stato, che è e che sarà (ta t'eónta ta t'essómēna pro t'eónta). ¹⁷

Riferendosi in maniera particolare a una delle forme più importanti e significative di póiesis, si può fin d'ora sottolineare che, se inquadrata nel contesto della concezione greca della vita eroica, l'epica non è soltanto un genere letterario, ma è piuttosto una delle «istituzioni elaborate dai Greci per dare una risposta al problema della morte», integrandola nel pensiero e nella vita sociale. Difatti, la vera motivazione dell'impresa eroica consiste nel tentativo di sfuggire all'invecchiamento e alla morte: si supera la morte «facendone la posta suprema di una vita che assume così valore esemplare e che gli uomini futuri celebreranno per sempre come un modello».¹⁸

La memoria come oblio dei mali

Il rapporto dell'aedo con il passato, ispirato da Mnemosyne, va meglio precisato, anche in relazione al ruolo del profeta. Difatti, egli conosce il passato perché ha la facoltà di essere presente al passato: ricorda nel senso che vede, diremmo in presa diretta, il passato, e quindi sa. Ricordare, vedere, sapere, sono termini connessi e spesso intercambiabili.¹⁹ Da questo punto di vista, l'evocazione del passato non coincide affatto con il tentativo di far rivivere ciò che non è più. Piuttosto, la risalita all'indietro nel tempo allontana dal mondo visibile, facendoci scoprire altre regioni dell'essere, altri livelli cosmici. La funzione della memoria non è dunque quella di ricostruire il tempo, ma di metterci in comunicazione con l'altro mondo, con l'aldilà, dove si trova tutto ciò che ha lasciato la luce del

sole. Il passato appare così come una dimensione dell'aldilà, alla quale l'aedo ha libero accesso mediante il privilegio concesso da mnemosyne. Perciò essa non è soltanto il supporto materiale della parola cantata, ma è soprattutto la potenza divina che conferisce alla parola poetica il suo statuto di parola magico-religiosa, capace di farci scoprire l'invisibile.²⁰ Di conseguenza, la memoria non è affatto la mera «conservazione» del passato, e ancor meno l'archiviazione meccanica di una certa quantità di dati o di informazioni. Il rapporto che essa istituisce con il tempo non è riducibile al trasferimento in una sorta di magazzino del contenuto di esperienze compiute. Si può dire, anzi, che la memoria non riguarda affatto il passato, poiché ciò a cui l'aedo si riferisce - e che egli canta in quanto vede - è una dimensione di tempo colta nella sua persistente attualità, e dunque come presente. Confidando a Esiodo il segreto delle origini, le Muse gli rivelano un mistero. Il ricordo appare già come una forma di iniziazione. L'eletto che la riceve viene da essa trasformato. Mentre svela ai suoi occhi la visione dei tempi antichi, contemporaneamente lo libera in una certa misura dai mali che pesano sull'umanità di oggi, sulla razza di ferro. A Esiodo, come a qualunque altro «iniziato» che sia stato coinvolto nel dono della divina manía, la memoria procura, per così dire, una trasmutazione della sua esperienza temporale. Nella Teogonia, per esempio, mediante il contatto con le prime età, con l'aíon divino, con il tempo primordiale, essa consente di sfuggire al tempo della quinta razza, fatto di miseria, fatica e angoscia. Tutto ciò aiuta a capire per quale ragione mnemosyne, colei che ci fa ricordare, è in Esiodo anche lesmosyne, colei che ci fa dimenticare i mali: mnemosyne ... lesmosyne kakón.²¹ La rimemorazione del passato ha come contropartita necessaria l'oblio del tempo presente, e in particolare di ciò che affligge il presente nella forma di kaká: dolore, malattia, sofferenza.²² Questa alleanza di termini che intuitivamente sembrerebbero antitetici descrive qualcosa di più del semplice effetto della musica e del canto, in quanto attribuisce a mnemosyne e alle Muse una funzione essenziale e costante. Difatti, alla luce di quanto si è detto, la memoria da un lato consente l'accesso alla verità come alétheia, in quanto attribuisce la capacità di proferire parole veraci, e dall'altro

essa è un modo per abolire o revocare il tempo. La potenza della memoria si manifesta come oblio. Inoltre, anche per le cose appena dette, in quanto è oblio dei mali, ha una funzione purificatrice e catartica.²³

Tutto ciò trova un'ulteriore conferma se ci si riferisce alla funzione svolta dai riti di memoria in ambito propriamente filosofico, in particolare presso i pitagorici ed Empedocle, oltre che, in una certa misura, nello stesso Platone. Nel pensatore di Agrigento, per esempio, la rimemorazione delle vite anteriori con le loro colpe e macchie non ha soltanto l'effetto di giustificare le regole di vita ascetica che procurano la salvezza dell'anima e la sua uscita dal ciclo della reincarnazione. Lo sforzo della memoria è esso stesso purificazione, disciplina di ascesi. Esso costituisce un vero e proprio esercizio spirituale, dettagliatamente descritto nelle Purificazioni.²⁴ Quanto a Pitagora, è noto che una leggenda a lui riferita affermava che egli si ricordava delle sue vite anteriori, e in particolare di aver vissuto durante la guerra di Troia con l'aspetto di Euforbo, poi ucciso da Menelao, e di aver successivamente assunto anche le spoglie di Etalide, il quale conservava una memoria inalterabile attraverso la vita e la morte. Lo stesso Etalide avrebbe poi trasmesso a tutti i successori - fino a Pitagora, appunto - il dono dell'anamnesis. Questa leggenda dev'essere ricollegata con gli esercizi di memoria, obbligatori nella vita pitagorica, nel senso che i membri della confraternita erano tenuti a rammentarsi la sera di tutti gli avvenimenti accaduti durante la giornata.²⁵

Per questa via, si giunge a una prima fondamentale conclusione, relativa al rapporto fra tempo e memoria: nei pitagorici, ma più in generale nella cultura greca arcaica, la memoria è un mezzo per abolire il tempo, non per conservarlo. La memoria come anamnesis è un esercizio che ci consente di eliminare il tempo. La rimemorazione delle vite anteriori consente infatti di distaccarsi dal presente che lega l'anima al corpo e coincide perciò con un esercizio di purificazione e di liberazione. Rendendo possibile alla fine di ricongiungersi con l'inizio, l'esercizio di memoria si fa conquista della salvezza, liberazione dal divenire e dalla morte. All'opposto, la dimenticanza è intimamente legata al tempo umano, a questo tempo della condizione mortale il cui flusso che mai non si

ferma è sinonimo di inesorabile necessità. La memoria è dunque esaltata come potenza che realizza l'uscita dal tempo e il ritorno al divino.²⁶

Oltre che sul piano individuale, in ogni caso riferito non ad atteggiamenti occasionali, ma a pratiche ed esercizi metodicamente compiuti, la memoria funziona come antidoto della morte anche mediante la socializzazione di taluni comportamenti collettivi. Si può dire, infatti, che i Greci hanno cercato di costruire «l'idealità della morte» mediante una memorizzazione collettiva destinata a «socializzare la morte, a civilizzarla - vale a dire a neutralizzarla -trasformandola nell'idealità della vita». Con l'avvertenza che il disegno di costruire una idealità della morte (comunque allo scopo di renderla «compatibile» con la vita umana), «ben lungi dal misconoscere la realtà della morte, parte dal reale e basandosi sul reale effettivo mira al suo superamento, che raggiunge rovesciando la prospettiva e invertendo i termini del problema».²⁷

In altre parole, sia sul piano individuale, sia mediante un processo di socializzazione, la memoria viene a funzionare come strategia volta a «resistere» alla morte, puntando a trasformare in altro il modo in cui la morte si manifesta. La cancellazione individuale della potenza distruttrice del tempo, ovvero la costruzione di una idealità collettiva della morte, condividono insomma l'idea che la via più efficace per evitare che la morte paralizzi o annulli la vita dell'uomo consista nel «guardare altrove», distogliendo lo sguardo dalla mostruosa maschera di Gorgo.

Intesa in questo modo (molto lontano, come si vede, da un approccio «ingenuo» e intuitivo), ciò a cui la memoria rinvia non è il tempo come successione lineare e irreversibile di eventi, come divenire inarrestabile, provvisto di una ben precisa «direzione», e perciò anche suscettibile di una netta scansione in tre «zone» o «dimensioni» ben definite. Non è dunque il tempo come *chrónos*, la cui nozione sotto il profilo concettuale, e la cui rappresentazione figurativa,²⁸ sono comunque connesse all'idea della morte, quanto piuttosto quella accezione di tempo che i Greci chiamavano *aión*, e che può essere assimilato a una sorta di «sempre-essente» (secondo l'etimologia del termine), a un presente che permane uguale e

non «passa», non diventa «passato». In altre parole, la memoria come mnemosyne consente di accedere a una forma temporale che è la negazione radicale del tempo umano, la cui qualità è quella di una potenza instabile e distruttiva, e cioè quella stessa potenza che presiede alla dimenticanza e alla morte. Se il tempus edax, il chrónos che mangia e divora, che consuma e porta alla morte è negativo, l'accesso al tempo come aión, come dimensione delle origini e come perennità, può invece almeno aiutare a mettere tra parentesi la morte, svolgendo una funzione simile a quella della prometeica elpís.

Si delinea così un percorso in cui mnemosyne, originariamente musa ispiratrice del canto e della poesia, diventa medium di iniziazione e purificazione, e poi strumento di conoscenza e insieme di salvezza, poiché consente di agire sul tempo, revocandone la capacità distruttiva, e dunque in una certa misura allontanando la morte. A elargire agli uomini la possibilità di distogliere lo sguardo dall'esito che tutti li attende non è più un titano ribelle, ma la madre delle Muse, il cui «dono divino» sottrae all'incessante ciclo divoratore del tempo. Rispetto al dóron prometeico, tuttavia, la facoltà accordata da Mnemosyne - che è appunto quella di ricordare «il tempo antico» e perciò di dimenticare la morte - implica la collaborazione dei mortali, chiamati essi stessi ad agire attivamente, allo scopo di rendere «effettuale» il dono ricevuto. Di qui, allora, il fatto che, sia pure con l'«assistenza» della divinità preposta alla memoria, gli uomini dovranno sviluppare, nella forma di veri e propri esercizi, di una askesis prolungata e metodica, volta a rinnovare costantemente l'abolizione della dimensione cronologica del tempo, il distacco dalla morte, e dunque la propria salvezza.

Si intravede qui un punto di grande importanza, che accomuna questa prima forma di farmaco inventato dagli uomini per fronteggiare la morte all'altra e diversa strada da essi percorsa nella stessa direzione. In termini molto sintetici, si può infatti dire che la cooperazione richiesta ai mortali, allo scopo di rendere «efficace» il dono divino della memoria, e dunque la pratica costante, necessaria per sviluppare appieno le potenzialità di questo medicamentum, implica la prefigurazione di un insieme organico e coerente di comportamenti, ai quali l'uomo deve dedicarsi con metodo, per

raggiungere lo scopo di mettere tra parentesi la morte. Soggiace insomma, all'uso farmacologico della memoria, l'idea che sia possibile liberarsi dal dolore, superare le sofferenze, e quindi in una certa misura vincere la morte. E che tutto ciò stia a noi, che dipenda da un esercizio, da una *téchne*, da qualcosa che possa dunque essere insegnato e appreso, che possa essere compendiato in una serie di regole e precetti, ai quali chiunque - in ogni luogo e in qualsiasi circostanza - possa fare riferimento, ottenendo il medesimo risultato.

In questa prospettiva, quindi, la fatica (*pónos*), la fame (*limós*), la vecchiaia (*ghéras*), che della morte sono «le sinistre comparse»²⁹ appaiono non più come dati oggettivi e ineluttabili, ma come qualcosa di cui è possibile liberarsi, o che almeno può essere convertito in altro, diventando per esempio fonte di conoscenza ovvero occasione di purificazione spirituale. L'elaborazione di vere e proprie tecnologie volte, in modi diversi, a «consolare» dal dolore, rientra dunque in un ambito più ampio, come espressione dello sforzo a «resistere» alla morte, o almeno a ridurre l'effetto paralizzante che la sola idea della morte provoca negli uomini.

Colpendo *pónos*, *limós*, *ghéras*, i «satelliti della morte»,³⁰ alleviando il dolore, cancellando la fame, respingendo la vecchiaia, in generale assoggettando al controllo di alcuni «esercizi» metodicamente compiuti quei fenomeni che testimoniano la costitutiva precarietà del corpo, la sua intrinseca debolezza e la sua irrimediabile deperibilità, si realizza una strategia il cui obiettivo principale è la morte stessa.

In una bottega di Corinto

«Nel tempo in cui si era dedicato alla poesia, egli [Antifonte sofista] aveva stabilito un'arte [*téchne*] per guarire i dolori, analoga a quella che i medici applicano alle malattie: a Corinto, vicino alla piazza principale, egli aprì un locale con un'insegna con la quale dichiarava di poter trattare il dolore morale per mezzo delle parole [*lógoi*]: si informava delle cause delle sofferenze e consolava i suoi malati». ³¹ Da altre fonti apprendiamo inoltre che, per definire i principi della sua arte -

la *téchne alypias*, l'arte di liberare l'animo dal dolore - Antifonte aveva tratto spunto dalla *meléte thanatou* o *meditatio mortis* di Anassagora, vale a dire da un «esercizio» (questo è, infatti, il significato di *meléte*) che consisteva nell'avere di continuo in mente tutti i mali ai quali l'uomo può andare incontro, in modo da non trovarli nuovi o inattesi, se mai si fossero verificati nella realtà. Da notare che, come esplicitamente risulta dal testo in precedenza citato, nel quale essa è paragonata alla medicina, e i pazienti di dolori nell'anima ai malati nel corpo, a questa pratica terapeutica, evidentemente anticipatrice della moderna psicoanalisi,³² il sofista aveva conferito la statuto epistemologico di una vera e propria *téchne*, vale a dire di un corpus di conoscenze teoriche e di regole di condotta stabile e ben strutturato, e quindi tale da poter essere insegnato e appreso. Il paragone con la medicina, in una fase storica che è pressoché coeva alla copiosa trattatistica della scuola ippocratica, lascia intendere che nella *téchne alypias* si potessero riconoscere le medesime caratteristiche dell'arte teorizzata e praticata dai medici di Cos. Si trattava, dunque, di qualcosa che, pur non potendo attingere alla «certezza assoluta», propria delle discipline matematiche, non procedeva tuttavia *apó tyches*, semplicemente «a caso», ma si svolgeva piuttosto secondo precetti e procedure rigorosamente definite.³³

Secondo le notizie contenute nelle fonti a cui prima si è accennato, e inoltre anche alla luce di importanti passaggi tratti da alcune tragedie di Euripide,³⁴ l'arte per liberare l'animo dagli affanni agiva in due modi distinti. Da un lato, essa tendeva a confortare dalle sofferenze presenti, ricorrendo a quella forma di «consolazione» che è insita nel provare *éleos* e *phóbos*, «pietà» e «terrore», vale a dire le stesse «passioni» che - secondo quanto scrive Aristotele nella *Poetica* - sono alla base della *catarsi tragica*. Dall'altro lato, essa mirava a preparare contro i mali futuri, rappresentandoli anticipatamente alla mente, in modo da assuefarvi l'animo e premunirsi da emozioni improvvise. Nel primo caso, l'effetto «consolatorio» era raggiunto stimolando la pietà verso se stessi, fino al piacere liberatorio del pianto, e poi universalizzando tale pietà attraverso l'esempio altrui. Nel secondo caso, la *praemeditatio futurorum malorum* consentiva di «preabitare

nelle cose, e cioè preimmaginare e prefigurare seco se stessi ciò che deve accadere e, quasi fosse accaduto, farci poco a poco l'abitudine». Ciò perché - come si legge nel prosieguo del brano ora citato - tutto ciò che è nuovo e a cui non si è esercitati ci sconvolge, mentre quando con il tempo «e con l'esercizio la cosa è divenuta abituale, o non provoca alcuna emozione, o questa è di breve durata».35

Per entrare almeno parzialmente più nel dettaglio, si può osservare che, tra i numerosi passi significativi, per quanto riguarda un uso «tecnico» dell'arte teorizzata da Antifonte, il brano più importante è quello che si trova in un frammento del Teseo di Euripide, nel quale è altresì adombrata la personalità di Anassagora nella figura del «sapiente», dal quale si apprende quale condotta seguire di fronte al dolore: «Da un sapiente io l'appresi, e la mia mente a ogni evento esporre e a ogni cura ebbi per uso, a me stesso l'esilio dalla mia patria comminando, e morti immature e quant'altre vie percorre la sventura nel mondo, affinché un giorno se alcuno dei mali che nel mio pensiero raffigurar solevo mi colpisse, non mi giungesse nuovo, e doloroso più del dovuto io ne sentissi il morso».36

L'opinione concorde degli autori (lo Pseudo-Plutarco, Galeno e Cicerone) che ci hanno tramandato questo testo è che con l'espressione «un sapiente» si intendesse alludere alla figura di Anassagora, mentre sotto il nome di Teseo si celava presumibilmente Pericle. A entrambi la tradizione antica attribuisce un atteggiamento di completa imperturbabilità di fronte alla morte prematura dei loro figli, quale risultato di un assiduo esercizio della *téchne alypias*, nella forma della *praemeditatio futurorum malorum*. Secondo Galeno, annunciata ad Anassagora la morte del figlio, «egli non mutò volto e disse: "Sapevo di averlo generato mortale"».

Quanto a Pericle, secondo la testimonianza di Protagora, «in otto giorni soltanto egli vide morire due suoi figli, i quali erano nel fiore degli anni e della bellezza. Ma egli sopportò la loro dipartita senza dare segni di dolore, poiché egli si prendeva cura della serenità dell'anima, cosa che era per lui di grande vantaggio nella vita di tutti i giorni, assicurandogli un destino facile e l'assenza di ogni pena».37

Per tornare al frammento del Teseo euripideo, si può dire che esso (come pure numerosi altri documenti pressoché coevi)

dimostra senza ombra di dubbio che, almeno fino dalla seconda metà del V secolo a. C., presso i circoli culturali attici era largamente diffusa (e talora anche osteggiata o derisa)³⁸ una disciplina di autocondizionamento, tendente a sconfiggere il dolore facendo leva sulla pietà per se stessi, e sulla *sympátheia* nei confronti degli altri, ovvero «anticipando» nella mente possibili sciagure future, con lo scopo di vivere «senza soffrire» (*apathós*) travagli non realmente accaduti. Praticata e teorizzata originariamente già da Anassagora, nella forma di una *meléte*, di un esercizio quotidiano, tendente ad assuefare la mente ai possibili mali futuri, essa assume uno statuto epistemologico più definito con Antifonte, il quale consolida questa disciplina nella forma di una vera e propria «arte» - la *téchne alypías*, appunto - con la quale egli assiste e cura quanti soffrono dolori nell'animo, allo stesso modo (e con il medesimo grado approssimativo di «certezza») in cui la medicina della scuola di Cos trattava coloro che erano malati nel corpo. Questa disciplina di autocondizionamento, che rappresenta per molti aspetti una delle forme più significative della *epiméleia heautoú*, vale a dire di un insieme di pratiche che hanno avuto una grandissima importanza nell'epoca classica e nella tarda antichità,³⁹ e che attraverso la figura di Antifonte trova un suo preciso statuto come *téchne alypías*, si esprimeva soprattutto in due direttive di condotta, distinte ma spesso impiegate in maniera complementare. Da un lato la catarsi, raggiunta attraverso l'immedesimazione con la condizione di coloro che subiscono pene o sofferenze analoghe a quelle da noi subite, eppure molto più pesanti,⁴⁰ cosa che giova a relativizzare il nostro dolore, e con ciò a renderlo più facilmente sopportabile. Dall'altro lato, la «premeditazione dei mali futuri», la cui origine si può far risalire a quella *meléte thanátou*, a quel «prendersi cura della morte», inteso non come saltuario pensiero della morte, ma come *meléte*, come esercizio metodico e costante, risalente al «sapiente» Anassagora, praticato anche dal suo grande allievo Pericle, e poi in qualche modo ereditato dallo stesso Socrate, che ne fa esplicita professione in carcere, nell'approssimarsi dell'ora della morte.

Rispetto alla funzione svolta da *mnemosyne*, mediante la quale si poteva conseguire un risultato analogo a quello garantito dal dono prometeico dell'*elpís*, vale a dire la messa

tra parentesi, se non la vera e propria cancellazione, della morte, la *téchne alypías* (e, al suo interno, la *meléte thanátou* nella formulazione anassagorea) procede in qualche modo in una direzione opposta. Se lo sforzo del titano era rivolto ad allontanare lo sguardo degli uomini dalla morte, infondendo loro «cieche speranze», e se Mnemosyne aiuta gli uomini a sfuggire a quella potenza instabile e distruttiva che è il tempo come *chrónos*, la tendenza che gradualmente si afferma, quando è l'uomo stesso a «prendersi cura di sé», procede in direzione contraria. Non si tratterà di dimenticare l'essenza della condizione umana, il suo costitutivo essere per la morte. Al contrario, soltanto fissando lo sguardo sull'esito che ci attende, fino al punto da assuefarsi a esso, si potrà eludere o ridurre il dolore che sempre accompagna la vita dell'uomo.

La *téchne alypías* riflette una ormai completa emancipazione dell'uomo da ogni legame con la divinità, da ogni dipendenza rispetto a «doni divini», siano essi l'*elpís* donata da Prometeo, ovvero la *manía* elargita dalle Muse. Ed esprime anche, di conseguenza, la scelta di non voler più distogliere lo sguardo dalla morte, accettandone anzi la sfida, fissando l'occhio sulla mostruosa maschera di Gorgo. Quando l'uomo decide di «prendersi cura di se stesso», di praticare sistematicamente l'*epiméleia heautoú*, di sviluppare una serie di pratiche volte a sopportare i funesti satelliti della morte - la fame, la malattia, la vecchiaia - quando, insomma, sceglie di assumersi per intero la responsabilità della propria condizione, senza più lasciare che altri, fossero anche gli dei, decidano della sua sorte, allora si verifica un radicale mutamento di orientamento nell'atteggiamento verso la morte. Non si tratterà più di «far finta» che essa non vi sia, che essa non attenda immancabilmente ciascuno di noi, lasciandosi «distrarre» da «cieche speranze», o rifugiandosi nella perenne attualità di un passato senza tempo, a ciò spinti dall'azione di *mnemosyne*. Al contrario, il compito principale consisterà nell'avere costantemente presente l'esito che incombe, finalizzando a esso, al «senso» che esso può imprimere, tutta la nostra vita. Diventato Prometeo a se stesso, l'uomo non volterà più le spalle alla realtà della morte, fuggendo nella direzione opposta, né si ad-fiderà più all'intervento salvifico di un ribelle sacrilego, ma costruirà con le proprie mani, e soprattutto con

la propria intelligenza, una *téchne* che gli consentirà di affrontare impavidamente, e senza sofferenza, la prospettiva della morte.

La forma più compiuta di titanismo, di un titanismo perfettamente immanentizzato, va individuata proprio nella *téchne alypias*, nella pretesa di «farcela da soli», nello sforzo di potersi misurare da pari a pari con la morte, reggendone lo sguardo funesto, provvisti delle armi della catarsi e della *meléte thanatou*. Se quello di Prometeo era stato un sacrilegio, per la violazione della *timé* delle divinità, e se dunque maledetti fin dall'origine erano i doni da lui arrecati ai mortali, la *téchne* da lui a essi elargita appare ancora più luciferina, per l'aperta sfida che essa rivolge alla morte e alle sue «sinistre comparse», per il rifiuto a riconoscere l'ineluttabilità della morte. Maledetta - e, inoltre, in definitiva impotente, perché «molto più debole della necessità» - la *téchne* frutto del titanismo di un ribelle. Ma ancor più maledetta - e almeno altrettanto impotente - la *téchne* costruita da un uomo che deliberatamente rinuncia a ogni dono divino, a ogni mediazione salvifica, proponendosi come salvatore di se stesso.

Un ultimo punto, a questo riguardo, va sottolineato. Nello sforzo di predisporre una strategia capace di sconfiggere la morte, al di fuori di ogni «concessione» divina, l'arte elaborata da Antifonte riproduce almeno un aspetto che già si era individuato nell'uso della memoria come strumento per sopportare i mali. In entrambi i casi, infatti - si tratti di *mnemosyne*, ovvero della *meléte thanatou*, si tratti, cioè, di affidarsi alla memoria o a quella forma di «premeditazione» delle future sventure che è l'«esercitarsi a morire» - il modo mediante il quale si cerca di sfuggire alla morte consiste nel tentativo di cancellare il tempo. Già si è visto che la funzione catartica e salvifica della memoria, la sua capacità di agire come «oblio dei mali», dipende dal fatto che essa ci mette in contatto con una realtà, nella quale domina una dimensione «aionica», «sempre-essente» del tempo, sicché il «passato» a cui essa si rivolge non è ciò che «non è più», una non-realtà o un non-essere, ma rappresenta al contrario la radice e il fondamento della realtà attuale. Allo stesso modo, la «prefigurazione» e «preabitazione» nelle cose future, in cui si risolve la *meléte thanatou*, in quanto anticipa nella mente,

come se fossero attualmente presenti, gli avvenimenti futuri, toglie loro il carattere di eventi non ancora accaduti, riportandoli alla viva attualità del presente. Passato e futuro, vale a dire le «dimensioni» che testimoniano il trans-correre del tempo, che segnalano la processualità inarrestabile e irreversibile del tempo come *chrónos*, e dunque anche l'inevitabile «caducità» delle cose umane, il loro essere intrinsecamente predisposte alla morte, vengono così cancellati, attraverso il congelamento del fluire temporale in un presente scevro da ogni mutamento.

Ma un ragionamento del tutto analogo (pur se apparentemente meno immediato) può essere fatto anche a proposito della terza tecnica escogitata per affrontare i mali e la morte, vale a dire la catarsi connessa alla capacità di provare *éleos* e *phóbos* di fronte alle disgrazie altrui. Qui non è più il passato (come accade con la memoria) né il futuro (come avviene con la *meléte*) a essere in qualche modo abolito, ma lo stesso presente, in quanto esso sia concepito appunto in forma spazializzata, come una terza «dimensione» del tempo, come qualcosa che incessantemente passa - dal futuro al passato -, e che dunque evoca costantemente il non-essere, come ciò da cui sorge il presente e come ciò verso cui esso è orientato. Questa accezione cronologica del presente, in quanto condivide con il passato e con il futuro l'essere «figura» del *tempus edax*, del tempo come potenza instabile e distruttiva, che avvicina gli uomini all'ora della morte, viene sostituita, mediante la catarsi, con un modo di concepire il presente che è altrettanto «senza tempo» del modo in cui memoria e premeditazione consentono di vivere il passato e il futuro.

Mnemosyne, *meléte*, *katharsis* - le strategie praticate o escogitate allo scopo di affrontare la morte - convergono dunque, e si integrano vicendevolmente, nel comune tentativo di abolire il tempo. Il massimo del titanismo, e del sacrilegio a esso connesso, consiste proprio in questo tentativo di cancellare ciò che costituisce la caratteristica essenziale della condizione umana. Nello sforzo di espungere il tempo dalla vita dell'uomo, si può individuare il vertice di una vera e propria tecnologia antitanatologica, escogitata agli albori della cultura occidentale. Paradigma di ogni altro progetto di affrancamento dalla morte, memoria, premeditazione e catarsi

intenderebbero offrire la possibilità di uscire da quel «corso del tempo», vorace e spietato, il cui esito inevitabile è la morte.

Esercitarsi a morire

A parte le testimonianze indirette o frammentarie in precedenza ricordate, e gli accenni contenuti in alcune fonti coeve o di poco successive,⁴¹ non possediamo alcuna documentazione sufficientemente ampia, relativa alle modalità con le quali era concepita teoricamente, e praticamente esercitata, la *téchne alypias*. Pur con queste avvertenze, è possibile se non altro congetturare che l'«arte» elaborata da Antifonte, in corrispondenza con l'orientamento generale di pensiero della sofistica, e in consonanza anche con lo spirito che animava i circoli attici, presso i quali i sofisti riscuotevano particolare credito, tendesse a presentarsi esplicitamente come una vera e propria tecnologia, in grado di assicurare il raggiungimento dei risultati promessi. In altre parole, nell'accezione assunta nella sua formulazione originaria, la *téchne alypias* non si presentava affatto come una forma generica di «consolazione» dal dolore, simile alle molte pratiche in uso già da decenni, poiché aspirava invece a costituirsi come complesso di regole di condotta fondate su ben precise opzioni di carattere teorico, capaci di conferire rigore, razionalità, efficacia ai precetti di comportamento.

In questo contesto, la stessa *meléte thanatou*, praticata dal «sapiente» Anassagora e da lui insegnata a Pericle, stando alle testimonianze disponibili corrispondeva a un esercizio meticoloso e costante, dal quale sarebbero scaturiti risultati infallibili, per quanto riguarda la possibilità di liberare dal dolore connesso con la morte. L'«esercizio», di cui dice *meléte*, coinciderebbe insomma con una tecnologia idonea a sconfiggere la morte, consentendo al sapiente di conservare in ogni circostanza la sua imperturbabilità. Gli stessi episodi attribuiti ad Anassagora e a Pericle, proprio per il carattere paradigmatico che essi vorrebbero avere (quale dolore può essere più grande della perdita prematura di un figlio?), stanno a indicare che «esercitandosi a morire», secondo i dettami dell'arte anassagorea, si acquisisce la possibilità di affrontare

qualunque sofferenza *apathós*, restando indifferenti. Di tutt'altro genere e significato, rispetto all'accezione anassagorea, la *meléte thanatou* di cui parla Socrate nel dialogo platonico *Fedone*. Difatti, sebbene la formula con la quale il filosofo introduce il tema dell'«esercitarsi a morire», possa far pensare a una pura e semplice ripresa dell'impostazione originaria, a una sorta di tributo ad Anassagora, senza alcuna specifica presa di distanze, è invece evidente che il dialogo sull'immortalità dell'anima rappresenta una innovazione radicale - fino al limite del rovesciamento - della concezione «tecnologica» della *meléte*. Tutto ciò risulta evidente se si procede oltre la formulazione letterale, valorizzando il contesto in cui essa compare, e più ancora riconducendo anche questa tematica nel quadro complesso della ricerca platonica. «Se l'anima si allontana pura dal corpo, senza portare con sé nulla di quello, poiché durante la vita nulla ebbe in comune con esso, per ciò che dipendeva dalla sua volontà, ma al contrario sfuggendolo e rimanendosene raccolta in se stessa, sempre avendo cura di ciò [*hate meletósa aei touto*] - cosa che coincide con il filosofare rettamente [*orthós philosophousa*] ed esercitarsi a morire con serenità [*tethnanai meletósa rhadios*], allora non è questo prepararsi a morire [*meléte thanatou*]?».⁴²

L'«esercizio di morte» si identifica dunque con il filosofare stesso, nella sua espressione più rigorosa (*orthós*), ed entrambi rinviano a una condotta costante tenuta nel corso della vita, all'insegna del distacco dell'anima dal corpo, che è quanto dire di una costante tensione a superare i limiti connessi con la corporeità. Difatti (contrariamente a ciò che abitualmente si pensa, assumendo schemi del tutto estranei alla mentalità e alla cultura della Grecia classica), il «distacco dal corpo» non va inteso come una rigida separazione fra due «sostanze», tale per cui l'anima possa essere concepita come *res*, distinta e contrapposta, rispetto all'altra *res*, rappresentata dal corpo. Si tratta piuttosto di interpretare la *psyché* come principio vitale e vivificante, in stretta connessione con il corpo, che da essa è appunto in ogni senso «ravvivato». Ma il ragionamento relativo alla *meléte thanatou* condotto nel *Fedone*, e la distanza che separa l'accezione platonica da quella anassagorea, risulta più evidente se si connette il brano appena citato a quanto il

filosofo afferma poco dopo, a proposito dei compiti del filosofare. È questo uno dei luoghi in assoluto più importanti, ma anche più misinterpretati, dell'intero dialogo, nel quale si ritrova quella che è verosimilmente la prima definizione «tecnica» di filosofia della storia del pensiero occidentale.⁴³ In esso si ribadisce l'identità posta in precedenza tra *philosophia* e *meléte thanatou*, affermando che «coloro i quali si prendono cura della loro anima ... essendo persuasi che non si debba fare nulla che sia contrario alla filosofia, né che sia contrario alla liberazione [*lysei*] e alla purificazione [*katharmó*] a essa connessa, seguono la filosofia e la guida che essa loro impone». ⁴⁴

Sussiste dunque, secondo le parole del filosofo, una convergenza, se non una piena coincidenza, fra tre espressioni fra loro apparentemente diverse, tale per cui prendersi cura di se stessi - imperativo che lo stesso Socrate ribadisce ai suoi discepoli in punto di morte⁴⁵ - implica il dedicarsi alla filosofia, e questa, a sua volta, altro non è che un modo per prepararsi a morire. Da questo punto di vista, nonché essere considerata una *téchne*, vale a dire un complesso di regole e precetti finalizzati al conseguimento di un risultato ben determinato, una sorta di codice di prescrizioni invariante, la *meléte thanatou* è assimilata alla filosofia, al modo peculiare in cui essa è concepita nella ricerca platonica. Ricollegando questo fondamentale snodo del dialogo al brano in precedenza riportato, nel quale Socrate aveva affermato che la filosofia è strettamente connessa con la «liberazione» e con la «purificazione», è possibile pervenire a una prima conclusione di grande importanza, per quanto riguarda la concezione socraticoplatonica del prepararsi a morire. La liberazione dai mali, la catarsi dalle sofferenze, l'esercizio della morte - vale a dire quelle pratiche, alle quali Anassagora e Antifonte avevano conferito il carattere di una vera e propria *téchne*, paragonabile a quella medica, sia per quanto riguarda il rigore dello statuto epistemologico, sia relativamente agli obiettivi perseguiti (in entrambi i casi, la «guarigione» di «ammalati») - coincidono invece, secondo Platone, con la filosofia.

Prometeismo compiutamente immanentizzato vs assunzione responsabile della condizione umana e dei suoi limiti.

Se Antifonte ritiene che sia possibile sconfiggere la morte, dedicandosi a un opportuno esercizio, Platone ritiene che - come esorta i suoi discepoli a fare - il modo migliore per affrontare la morte consista nel prendersi cura di se stessi, e quindi nel dedicarsi alla filosofia. Questa è, dunque, l'unico antidoto che possa essere adoperato contro l'orrenda maschera di Gorgo.⁴⁶ Alla luce del percorso fin qui seguito, risulta allora fondamentale richiamare che cosa l'Ateniese intendesse per filosofia, e più ancora quali fossero le principali differenze tra questa forma di ricerca, esplicitamente presentata come coincidente con la *meléte thanátou*, e il modo in cui questo stesso «esercizio» era inteso da Antifonte. A differenza di coloro che, «come la gente abbronzata dal sole», hanno appunto soltanto una «verniciatura di formule», e sono pertanto convinti di «conoscere sufficientemente il tutto», i veri filosofi sanno «quante difficoltà presenta, e quanta fatica comporta», lo studio filosofico, inteso non soltanto come applicazione a contenuti determinati, ma come «modo di vita quotidiana».⁴⁷

Per questa ragione, perché la filosofia non si risolve affatto nel possesso di «molte cognizioni»,⁴⁸ ma con una fatica quotidiana, con un esercizio ininterrotto, è impossibile pensare che essa possa essere tradotta in un testo scritto, e ancor meno in un apparato di regole e precetti. *Lógos ouk étymos*, «discorso non vero», sarà qualunque discorso, anche non scritto, il quale pretenda di oggettivare in «formule imparate» ciò che coincide invece con un «modo di vita», in quanto tale irriducibile a qualunque corpus di cognizioni definitivamente stabilito. La riconferma dei caratteri peculiari della filosofia, come tensione inesauribile al possesso di ciò che mai potrà essere compiutamente posseduto, mostra fino a che punto tendenzialmente coincidano la «precisazione» relativa allo statuto della filosofia, che è il tema intorno al quale ruotano i libri centrali della *Politeia*, e l'indagine su «l'essenza e la natura» di Eros, compiuta nel Simposio e nel Fedro. Come l'amore, anche l'amore per la sapienza scaturisce dall'intrinseca difettività dell'uomo, dal suo essere *metaxy*, dal

suo partecipare di condizioni opposte: l'indigenza di chi nulla sa veramente, la ricchezza di chi sa la propria ignoranza. La misura specifica della condizione umana sta appunto nella com-presenza di penuria e abbondanza, di cui Eros - in quanto «è filosofo» - è figlio. Dall'Apologia alla Lettera settima, attraverso il Simposio e il Fedro, il quesito esplicitamente posto nella Politeia («di quali filosofi intendiamo parlare, quando osiamo dire che a loro spetta il governo») trova dunque una risposta che non lascia zone d'ombra o margini di ambiguità. Non nell'«arte di frode» della polymathía, né nella «disonorante» curiositas della polypragmosyne, consiste la filosofia, ma in quel «quotidiano modo di vita», in quella stessa ricerca incessante che è a fondamento dell'amore. Come si legge nell'Apologia,⁴⁹ «unicamente sapiente è il dio», mentre ciò che è concesso all'uomo è di essere chiamato amante della sapienza. Questa accezione di filosofia, irriducibile a ogni «sapere» positivamente definito, e ancor meno assimilabile a qualsivoglia forma di tecnologia -poiché, anzi, del prometeismo implicito nell'uno e nell'altra si costituisce come critica inflessibile - è quella che Socrate dichiara essere coincidente con la meléte thanátou. Non, quindi, una tecnica infallibile, capace di liberare l'animo dal dolore e di riscattare definitivamente dall'irrimediabile minaccia della morte, ma al contrario un'attitudine intellettuale, e insieme una pratica assidua di vita, che costantemente riconducono alla consapevolezza dei limiti invalicabili della condizione umana, che proprio su questi stessi limiti fondano la relativa grandezza dell'uomo. Ponendo una identità tra la filosofia e la preparazione della morte, Platone esclude ogni possibilità di compiuta salvezza, di un riscatto dei mortali dall'esito che su di essi incombe. Se il miglior «esercizio» in vista della morte è la filosofia, allora vuol dire che prepararsi a morire nel modo migliore e più conveniente coincide con il non illudersi titanicamente di poter avere il sopravvento sulla morte, riconoscendo al contrario che l'essere per la morte è l'essenza stessa della condizione umana. Se prepararsi a morire vuol dire filosofare, allora il filosofare consiste nel dissolvere ogni pretesa di poter assomigliare al dio, riconoscendo piuttosto che «sapiientissimo è Socrate proprio in quanto abbia compreso che in verità la sua sapienza non ha alcun valore». 50

La morte come «cambiamento di casa» Nel Fedone, questa prospettiva non è soltanto «detta», non è semplicemente «espressa con le parole», ma è anche rappresentata, attraverso la straordinaria potenza allegorica ed evocativa del drama della morte di Socrate. Il discorso socratico sulla morte corrisponde perfettamente alle modalità effettive con le quali si realizza la morte del protagonista, attraverso una serie di rimandi incrociati che esaltano la forza espressiva della procedura della mise en abyme, messa in atto da Platone. In questo «teatro della morte»,⁵¹ nel quale ogni azione scenica, ogni dettaglio, anche il meno rilevante, sono finalizzati alla costruzione di uno tra gli esempi in assoluto più rigorosi e coerenti di riflessione filosofica sulla morte, la «mossa» decisiva, capace di compendiare anche in termini simbolici l'intero percorso del ragionamento platonico, è quella che troviamo nelle ultime pagine del dialogo. Socrate ha già ricevuto e congedato la moglie e i figli. Si è poi intrattenuto con i discepoli, discutendo a lungo con loro della natura dell'anima e dell'immortalità a essa riservata. Successivamente si è appartato, assistito dal solo Critone, per lavarsi, purificando in tal modo il proprio corpo. Al ritorno nella cella, nella quale era stato rinchiuso durante i giorni intercorsi tra la sentenza di condanna e l'ora suprema che è frattanto sopraggiunta, egli stesso chiede che gli venga portata senza indugi la cicuta che dovrà trangugiare.

Dopo aver ascoltato attentamente le istruzioni che avrebbe dovuto seguire affinché la pozione facesse rapidamente il suo effetto, in un crescendo di commozione dei discepoli presenti, Socrate prende la coppa tra le mani. A questo punto, l'andamento drammaturgico, e insieme la rigorosa concatenazione degli eventi e dei pensieri, sembra subire uno scarto improvviso, una sorta di deviazione inattesa, giudicata da molti interpreti nei termini di una inopinata caduta di tensione, ovvero di una digressione non necessaria e incoerente. All'incaricato che gli consegna la coppa, infatti, Socrate domanda se sia possibile libare agli dei con la bevanda che gli è stata somministrata. Di qui le due mosse immediatamente successive, le quali suggellano - e non soltanto dal punto di vista narrativo - la fine dell'«uomo più buono, più saggio e più giusto». ⁵² La prima di esse è una

«preghiera» (éuchesthai ... tois theóis), rivolta agli dei, affinché l'imminente «trasferimento in un'altra dimora» (come suona letteralmente il termine metóikesin, impiegato da Platone) avvenga sotto il segno della «buona sorte» (eutyché).⁵³ La seconda comprende la ultimissime parole pronunciate da Socrate, già sdraiato sul letto, già per metà raggiunto dal freddo della morte, letteralmente per metà vivo e per metà morto.⁵⁴ A Critone, al discepolo più fedele, all'ultimo a rassegnarsi alla perdita del maestro, a colui che lo ha aiutato a purificare il corpo, Socrate rivolge un'estrema raccomandazione: «Siamo debitori di un gallo ad Asclepio. Pagatelo, non dimenticatevene».⁵⁵ Da Nietzsche, il quale definì questo estremo commiato con sarcasmo sferzante («queste ridicole e terribili "ultime parole" significano, per chi ha orecchie, "O Critone, la vita è una malattia"»),⁵⁶ fino ai nostri giorni il monito socratico è stato sottoposto alle interpretazioni più diverse e discordanti, secondo la tendenza prevalente ad accreditare letture «cristologiche» della figura di Socrate. Tali parole - davvero terribili, e nient'affatto ridicole, a dispetto dell'ironia nietzscheana - possono essere comprese soltanto se da un lato esse sono collegate alla personalità della divinità, alla quale avrebbe dovuto essere dedicato il sacrificio del gallo, e dall'altro alla pozione con la quale, immediatamente prima, Socrate avrebbe voluto libare agli dei. Per quanto riguarda il primo punto, di Asclepio sappiamo ciò che racconta Apollodoro nella sua Biblioteca.⁵⁷

Generato mediante una sorta di «doppia nascita» (come Dioniso, il dio della contraddizione, l'immortale che muore, al quale anche per altri aspetti egli può essere assimilato),⁵⁸ allevato da una figura «doppia» quale è il centauro Chirone, da lui avviato alla conoscenza dell'arte della caccia e della medicina, Asclepio «perfezionò la sua téchne al punto che non solo riusciva a salvare i malati, ma resuscitava anche i morti [anégheire tous apothanóntas]».⁵⁹ Di questa straordinaria capacità il figlio di Apollo e Coronide era entrato in possesso dal momento in cui «aveva ricevuto da Atena il sangue che era sgorgato dalle vene della Gorgone, e lui usava quello delle vene di sinistra per far morire gli uomini, quello delle vene di destra per salvarli, e in questo modo poteva anche far resuscitare i morti».⁶⁰ Solo Asclepio è in grado di resuscitare i

morti, perché (come ricorda anche Euripide nell'*Alceste*, 124-29), soltanto il figlio di Apollo ha ricevuto in dono il sangue della Gorgone, e dunque soltanto lui è in grado di servire gli uomini mediante la *therapéia*. Salvo che questo servizio è costitutivamente duplice, conferisce la vita ma, insieme, può dare la morte.

Che il sangue della Gorgone, lo stesso sangue (poche cose sono altrettanto identiche tra loro, come lo sono due gocce di liquido), avesse la possibilità di indurre effetti tra loro opposti, era conseguenza della stessa natura di Medusa, e della serie di opposizioni polari che marciano i suoi tratti: giovane-vecchia, bella-brutta, maschile-femminile, umana-bestiale, mortale-immortale. Ricongiungendo tutti i contrari, confondendo categorie abitualmente distinte, anche quando è morta la sua testa continua a vivere e a dare la morte. Il potere del fondatore della medicina, dunque, la sua *dynamis*, ciò che fin dall'origine caratterizza la *therapéia*, consiste in un'azione che non è univoca, ma duplice: duplice come la nascita di Asclepio, come il suo pedagogo, come la Gorgone, come gli effetti derivanti dal sangue di lei. Di qui la funzione sempre e comunque doppia della stessa *téchne medica*, la quale (come, peraltro, qualsiasi altra *téchne*) non può giovare senza insieme anche nuocere, non può pretendere di garantire agli uomini una compiuta salvezza, ma solo un rimedio che tuttavia al tempo stesso intossica, secondo il significato irresolubilmente doppio del termine *pharmakon*. Le ultime parole, l'estremo monito, di un Socrate già morto per metà, allo stesso tempo vivo e morto, sono dunque indirizzate a una divinità doppia, nata da una duplice nascita, simbolo di una *téchne* capace restituire la vita, ma insieme anche di dare la morte. A questa divinità, Socrate dichiara di «essere debitore», anzi, che siamo debitori.⁶¹ Ma non è tutto. Come è noto, la pozione somministrata a Socrate per provocarne la morte, la bevanda con la quale egli avrebbe voluto libare agli dei, e che in ogni caso gli fornisce l'occasione per pronunciare «una preghiera», affinché il «trasferimento in un'altra dimora» (*metóikesis*) avvenga sotto il segno della buona sorte, è un veleno potentissimo, ottenuto dalla cicuta.

Una bevanda mortale, dunque, è quella con la quale Socrate vorrebbe rendere grazie agli dei. Senonché, il termine

costantemente impiegato nel Fedone per indicare questa pozione è pharmakon, vale a dire un termine che non significa affatto univocamente «veleno», ma che invece vuol dire - insieme e indissolubilmente - veleno e antidoto, tossico e rimedio, droga letale e medicina salvifica. Già si è visto in precedenza, trattando del «dono» prometeico della speranza, come essa si presentasse in termini intrinsecamente duplici, come dono (dóron), appunto, ma insieme anche come inganno (dólos), e che proprio per questa costitutiva doppiezza, elpis fosse definita un pharmakon -rimedio alla genetica inettitudine a vivere dei mortali, e al tempo stesso veleno generatore di illusioni. Ebbene un pharmakon, e dunque una bevanda la cui dynamis è doppia, la cui valenza è duplice, è ciò che beve Socrate per «trasferirsi ad altra dimora». E allo stesso modo doppia è anche la divinità - Asclepio - della quale egli dichiara di essere debitore, e alla quale chiede perciò che sia immolato un gallo.⁶² La morte del filosofo, e la discussione intorno alla morte che precede il compiersi dell'evento, si realizza in un contesto fortemente segnato da riferimenti al sigillo della duplicità. Ciò significa che, se la filosofia «altro non è che prepararsi a morire», e se a sua volta la meléte thanatou coincide con il «filosofare rettamente», il miglior esercizio che si possa fare per prepararsi a morire coincide appunto con il riconoscere, mediante una filosofia rettamente (orthós) intesa, la costitutiva e ineliminabile duplicità della condizione umana, vale a dire proprio quella «scoperta», raggiunta a conclusione dell'inchiesta avviata per rendersi ragione dell'oracolo della Pizia («Socrate è il più sapiente fra i mortali»), che accompagna Socrate quale protagonista dei dialoghi platonici dall'Apologia fino ai dialoghi della maturità. Già in se stessa risultato del convergere di caratteri opposti - la penuria della madre insieme all'abbondanza del padre, l'indigenza di chi nulla sa veramente insieme alla ricchezza di chi sa la propria ignoranza, il riconoscimento che «sapiente è soltanto il dio» congiunto alla consapevolezza che proprio in questo riconoscimento si compendia l'umano sapere -, la filosofia prepara alla morte, in quanto anche la morte è in se stessa fondamentalmente duplice. Il «debito» verso Asclepio è conseguenza della constatazione di questa ambivalenza: ciò che Socrate sente sopraggiungere, e che già per metà lo

possiede, come effetto del veleno-rimedio, è qualcosa che segna una fine, ma può rappresentare anche un inizio, è il culmine estremo di una malattia, ma anche l'indizio di una guarigione, è certamente la conclusione del soggiorno in questa dimora, ma può essere anche - per usare le stesse parole di Socrate - una metóikesis, un «passaggio», un semplice, e decisivo, «trasferimento a un'altra dimora».

Filosofare rettamente

Il «teatro della morte» socratico - le «parole» che in esso vengono pronunciate, e le «azioni» che in esso si svolgono - differisce radicalmente da altre forme di «consolazione» proposte agli uomini. Rispetto al dono elargito da Prometeo, all'inganno che di esso è costitutivo, la meléte thanatou del Fedone non invita a distogliere lo sguardo dall'ora suprema che incombe. Ancor meno, essa infonde «cieche speranze». Al contrario, identificando il prepararsi a morire con la filosofia, e facendo di questa un esercizio quotidiano di vita, Platone sostiene che il modo migliore per affrontare la morte non è guardare altrove, ma anzi concentrarsi sulla morte, fissare lo sguardo sulla «maschera» con la quale si presenta, in modo da cogliere il suo statuto intrinsecamente duplice, la sua essenziale ambivalenza. D'altra parte, in questo approccio diretto, senza censure né rimozioni, non vi è nulla che assomigli a quella forma di titanismo compiutamente immanentizzato, implicito nell'accezione anassagorea della meléte thanatou. Nessuna «sfida» indirizzata alla morte, né alcun compiacimento «superomistico», accompagnano l'«esercizio» preconizzato da Socrate. Prepararsi a morire non vuol dire condividere l'illusione di poter sconfiggere la morte more tecnologico. Nessuna «tecnica», per quanto sofisticata e collaudata, nessuna forma di autocondizionamento, potrà mai valere a eliminare il dolore connesso con l'evento funesto. Pretendere di poter escogitare mezzi appropriati a neutralizzare la morte, affidare alla metodica realizzazione di talune pratiche quotidiane il compito di cancellare ciò che vi è di più essenziale nella condizione umana, vuol dire sostituirsi vanamente a Prometeo nella sua impresa sacrilega,

condividendone infine la sorte di ribelle impotente. Catarsi e liberazione, vale a dire proprio quelle «tecniche» messe a punto nella bottega di Antifonte, altro non sono, secondo Platone, che «prodotti» della filosofia,⁶³ la quale a sua volta coincide con il «prepararsi a morire».

Non vi è dunque alcuna «tecnologia», distinta e diversa dalla filosofia, alla quale affidarsi per affrontare la morte. Fare filosofia -filosofare orthós, rettamente - è l'unico modo per sostenere la vista della morte, senza illudersi che possano darsi strumenti idonei a sconfiggerla. E poiché «filosofare rettamente» vuol dire riconoscere l'essenziale ambivalenza della condizione umana, il convergere in essa di grandezza e miseria, di sapienza e ignoranza, di ricchezza e povertà, prepararsi a morire vorrà dire ritrovare la medesima ambivalenza essenziale anche nella fase suprema della vita, nel suo exitus. A ciò conduce la meléte socratica. A riconoscere che anche la morte, come ogni altra cosa che appartenga alla condizione umana, è intrinsecamente duplice: è fine, e insieme è anche compimento, è conclusione ma anche vero inizio, è massimo dolore, ma anche perfetta letizia. Sul letto di morte, quando il freddo ha già conquistato la regione addominale del suo corpo, per metà vivo e per metà morto, Socrate vede la morte in questa sua intrinseca ambivalenza, e perciò la descrive non come totale annullamento, ma come una possibile metóikesis, come un passaggio, come un trasferimento ad altra dimora. Al tempo stesso, il filosofo si ferma qui, a questo - peraltro in ogni senso essenziale e decisivo - riconoscimento dell'ambivalenza della morte, del suo essere insieme dissoluzione e nascita, fine e inizio. Ogni tentativo di procedere oltre questo approdo, sebbene lontanissimo dalla «cieca speranza» fondata sul dono/inganno prometeico, e dal titanismo tecnologico di Anassagora e Antifonte, ogni sforzo di «cristianizzare» indebitamente la figura di Socrate, cogliendo nelle sue parole un «messaggio» di vita ultraterrena, è destinato a naufragare, di fronte all'indissolubilità dei due aspetti, delle due facce con le quali la morte si presenta agli occhi del filosofo. La demolizione di ogni indebita assolutizzazione, sia quella che, ritenendo la morte invincibile, preferisce volgere altrove lo sguardo, sia quella che - all'opposto -pretende di imporsi vittoriosamente a essa,

mediante l'uso di una sorta di tecnologia antitanatologica, si estende anche a quella forma di assolutizzazione, che consiste nel concepire in maniera lineare e univoca il transito dalla vita alla morte, leggendolo come inizio della vera vita, descrivendolo in termini perfettamente razionali.

La critica platonica all'immanentismo implicito nell'impostazione anassagorea colpisce con la stessa severità anche l'approccio specularmente opposto, vale a dire la convinzione che sia possibile presentare come conclusione di un «ragionamento», senza cesure né soluzioni di continuità, la morte come accesso a una nuova vita. L'idea che una forma di conoscenza, una qualunque forma di ghnósis, possa consentire di saldare perfettamente, quasi si tratti di un tragitto lineare, vita mondana e vita ultraterrena, assumendo la morte semplicemente come indolore passaggio dall'una all'altra, è criticata da Socrate con la stessa intransigenza con la quale è attaccata la tesi che vede nella morte null'altro che l'irreversibile annullamento di ogni e qualsiasi forma di vita, e dunque ritiene che contro di essa si debba combattere giovandosi di ogni risorsa disponibile. La meléte socratica - e dunque, per l'equivalenza più volte ricordata, la stessa filosofia rettamente intesa - si caratterizza proprio per questa peculiare apertura, diretta conseguenza della duplicità che essa coglie come principio di individuazione della condizione umana, e quindi della morte stessa.

Nessun riduzionismo è possibile. Nessuna unilaterale mutilazione appare lecita. Socrate non dice che la morte segna la conclusione irrevocabile della vita. Ma non dice neppure, d'altra parte - non può dire - che la morte è solo apparentemente una fine, mentre in realtà è un inizio. Soprattutto, non può dirlo con le stesse parole, ponendo sullo stesso piano questi due aspetti, quasi che il carattere di mero passaggio ad altro della morte fosse rilevabile empiricamente, con quegli stessi strumenti razionali, con i quali è possibile constatarne il carattere di conclusione dell'esistenza terrena.

Il rilevamento della costitutiva duplicità della morte - fine ma anche inizio - non implica affatto che questo secondo aspetto possa essere accertato, allo stesso modo in cui è possibile prendere atto del primo. Nessuna dimostrazione può essere capace di tanto. Nessuna ragione potrà spingersi oltre

questa soglia, per dichiarare di aver visto ciò che vi è al di là. Per inoltrarsi in quel territorio sconosciuto - un *ignoramus* che non potrà non restare *ignorabimus* - il solo lume della ragione è del tutto insufficiente. Può, anzi, suggerire l'erronea convinzione che quel territorio sia in qualche misura illuminabile, non appena la filosofia, o più ancora lo sviluppo della conoscenza scientifica, consentano di progredire oltre i confini attuali dell'umana conoscenza. Socrate, dunque, si ferma qui. La *meléte* da lui praticata conduce oltre l'impotente sacrilegio di Prometeo, e anche oltre la *hybris* tecnologica di Anassagora. Consente di guardare fisso la morte, anziché limitarsi a ribadirne l'ineluttabilità volgendo altrove lo sguardo. Evita lo scacco a cui è esposta - come ogni altro titanismo - la pretesa di una sconfitta della morte conseguita per via tecnologica. Ma resta pur sempre un *pharmakon*, un rimedio che intossica, una medicina che avvelena.

Lascia aperta, d'altra parte, la possibilità che, sia pure oltre l'orizzonte delimitato da un filosofare rettamente, come tale avvertito dei limiti insuperabili della condizione umana, si possa almeno intravedere qualcosa che, a prezzo di uno scarto non riducibile ad alcuna linearità di «sviluppo», una cesura in nessun modo razionalmente descrivibile, consenta davvero di concepire la morte come *metóikesis*, come un semplice passaggio ad altra dimora. Perché ciò accada, sarà necessario che al dono/inganno delle «cieche speranze» elargite da Prometeo si sostituisca una «beata speranza», capace di indicare nella morte il vero *dies natalis*.⁶⁴ In questo modo, il carattere meramente *pharmako-logico* della *meléte* socratica - che è quanto dire della filosofia - potrà essere sostituito con un *remedium* perfetto, immune da ogni limite di umana consolazione. Resta in ogni caso il fatto che, trattandosi comunque di speranza, per quanto «beata» e non «cieca», frutto di una divina concessione, ciò che la ricerca umana, con le sue sole forze, può conseguire intorno alla morte mediante un retto filosofare, che si realizzi come «esercizio», è - semplicemente - la consapevolezza della sua duplicità. Stare contenti di questo «imparare a morire», è tutto ciò che la filosofia può consentire all'uomo.

5. La possibilità dell'inaudito

La morte come forma di esistenza in Rilke

*Non han più bisogno di noi quelli che presto la morte rapì, ci si
divezza da ciò che è terreno, soavemente, come dal seno materno.
Ma noi, che abbiamo bisogno di sì grandi misteri, - quante volte da
lutto sboccia un progresso beato —: potremmo mai essere, noi,
senza i morti?1*

Il sarcofago di Villa Albani

Seminascosta dai tanti edifici che, poco alla volta, hanno trasformato questa zona di Roma, un tempo appartata e aristocratica, in uno dei quartieri più densamente popolati e più attraversati dal traffico, Villa Albani si apre oggi improvvisamente alla vista, al di là di una grande cancellata in ferro battuto. Prima ancora di riuscire a distinguere la costruzione principale, in fondo al viale che si dirama dall'ingresso, si resta colpiti dalla ricchezza della vegetazione del parco e dal fitto reticolo dei vialetti, delle siepi e delle aiuole che ne disegnano la complessa articolazione. La costruzione della Villa, opera dell'architetto Carlo Marchionni, venne ultimata nel 1758, seguendo accuratamente le indicazioni fornite dal cardinale Alessandro Albani, nipote di papa Clemente XI, che di quella fastosa dimora era stato il committente.

Nell'assetto originale, destinato a essere modificato successivamente, a partire dalla metà dell'Ottocento, il complesso comprendeva, oltre alla Villa (cui si accedeva attraverso terrazzamenti e scalinate, mentre dalla parte opposta sorgeva un emiciclo), un giardino all'italiana, alcuni edifici minori, un tempio diruto, usato come voliera, finte

rovine realizzate assemblando reperti archeologici autentici e alcune fontane. Con una significativa innovazione rispetto alle consuetudini dell'epoca, il cardinale Albani, presumibilmente consigliato da Johann Winckelmann, il quale svolgeva il ruolo di bibliotecario per il prelato romano, aveva riunito in quel luogo la sua collezione di antichità, evitando tuttavia di ammassare i diversi oggetti negli scaffali, e scegliendo invece la costruzione di alcuni percorsi emozionali, capaci di valorizzare i singoli pezzi, sottraendoli ai criteri della cultura museografica allora prevalenti. A Winckelmann risale anche la prima catalogazione delle collezioni di antichità possedute dal cardinale, secondo un dettagliato programma iconografico, comprendente anche il famoso affresco raffigurante il Parnaso, realizzato per il salone della Villa da Anton Raphael Mengs nel 1761.²

La scelta di distribuire i pezzi del patrimonio archeologico in luoghi diversi del complesso architettonico costruito lungo la via Salaria, anziché concentrarli in locali adibiti all'esposizione, aveva avuto tra l'altro l'effetto di esaltare l'impatto emotivo di alcune opere collocate nel parco, a cominciare da alcuni sarcofagi romani raffiguranti episodi famosi della mitologia classica. Rainer Maria Rilke arriva a Roma nel settembre 1903. Nella Città eterna resterà fino a metà giugno 1904 assieme alla moglie Clara, abitando lui in un piccolo locale oltre un ponte nel giardino della villa che il pittore e mecenate alsaziano Alfred Strohl-Fern possedeva vicino a Piazza del Popolo, mentre lei prende in affitto un laboratorio nelle vicinanze.³ In quella modesta casa, il poeta scrive alcuni componimenti in endecasillabi sciolti, tra cui *Orpheus*. *Eurydike*. *Hermes*, destinati a essere inseriti pochi anni dopo nei *Neue Gedichte*.⁴ Durante il soggiorno romano, egli visita assiduamente i siti archeologici più importanti, manifestando un interesse particolare per i resti degli acquedotti e per le fontane.

Testimonianza significativa di questa vera e propria passione per le acque è una lettera che risale alla fine del 1903, nella quale egli scrive tra l'altro: «Acque infinitamente piene di vita entrano per gli antichi acquedotti nella grande città e danzano nelle molte piazze su bianche tazze di pietra e si spandono in ampi bacini e scrosciano il giorno e alzano il

loro scroscio la notte, che qui è grande e stellata e tenera di venti».5 La viva suggestione su di lui esercitata dai reperti archeologici lo conduce anche a visitare Villa Albani, famosa per la ricchezza delle sue collezioni e per il numero e la varietà delle fontane. Percorrendo i viottoli del parco, si imbatte quasi all'improvviso in un sarcofago romano, risalente verosimilmente alla seconda metà del II secolo d. C., sul quale è scolpito un bassorilievo raffigurante il sacrificio di Alceste. L'emozione è fortissima. Mentre, infatti, i vari personaggi che circondano la protagonista (i figli piangenti e disperati, la balia, il pedagogo, l'ancella, i servitori) vi appaiono straziati dal dolore, incapaci di rassegnarsi all'evento tragico che si sta compiendo, la donna, al centro della scena, è composta e serena. Il gesto della mano destra sembra anzi voler placare la premura di quanti vorrebbero trattenerla.

Lo sguardo rivolto in lontananza testimonia che ella è proiettata altrove, già non appartiene più a questo mondo. «Visitata» dalla morte, rapita da Thanatos, Alceste non fa mostra di esserne sconvolta. Al contrario, ella contrappone allo scomposto movimento delle figure che la circondano, l'equilibrio di chi abbia finalmente conquistato la pace. Più di ogni altro dettaglio, ciò che tuttavia colpisce e turba (e che presumibilmente aveva turbato lo stesso Rilke), è un particolare nel viso della donna. Sia pure appena abbozzato, nitido sul suo volto compare un sorriso.6 Quel bassorilievo, il tema in esso rappresentato, e il rapporto tra quel particolare episodio mitologico e il monumento sepolcrale sul quale era inciso, resteranno impressi a lungo nella memoria del poeta.

Finché, alcuni anni dopo, durante un breve soggiorno a Capri, tra il 7 e il 10 febbraio del 1907, egli si risolverà a scrivere una lirica dedicata appunto ad Alceste, nella quale si possono cogliere, riformulati in versi di straordinaria intensità, alcuni spunti affioranti già nel bassorilievo del sarcofago di Villa Albani. Le acque, il sarcofago, l'amore, la morte: i temi di molti componimenti ricompresi nei *Neue Gedichte*. A cominciare da quello dedicato a un altro mito antico volto a descrivere il ritorno dall'Ade, anche se, nel caso di Orfeo ed Euridice, a differenza di ciò che accade ad Alceste, l'anabasi della donna resta incompiuta. Gli stessi temi che, in modi diversi, si ritrovano anche nella Canzone d'amore e di morte

dell'alfiere Cristoforo Rilke, comparsa nel 1906 (ma scritta di getto, in una notte intera, nel 1899, al ritorno dal primo viaggio in Russia in compagnia di Lou Salomé). Il motivo della morte precoce, l'iniziazione alla morte attraverso l'amore, la figura dell'eroe come emblema della comunità delle stirpi, l'eros come forza ancestrale, insomma tutti quelli che saranno gli elementi costitutivi della poetica rilkeana nell'arco del primo ventennio del secolo, sono qui per la prima volta armonizzati in una tensione ininterrotta cui fa da sostegno una mirabile perizia linguistica e compositiva.⁷ È forse possibile ricostruire, almeno in parte, quale possa essere stata la viva risonanza emotiva suscitata in Rilke dal bassorilievo di Villa Albani sulla base di un racconto relativo a un episodio analogo, verificatosi negli ultimi anni della sua vita. A riferirlo è la principessa Marie von Thurn und Taxis, in uno dei suoi «ricordi» relativi a un viaggio compiuto con il poeta praghese nei primi anni venti: «L'impressione più indimenticabile ci fu data dalla visita ad Arquà e alla tomba del Petrarca. Stava calando la sera, un silenzio indicibile regnava sulla campagna, il sarcofago si ergeva solitario e altero davanti alla chiesa cupa. Rilke si era fatto silenzioso. Potevo presagire che sarebbe venuto presto il giorno, il giorno in cui fra lontani boschi solitari avrebbe cercato e trovato la pace, che non era mai stata concessa al suo cuore tempestoso?».⁸

Ed è poi lo stesso Rilke a confermare fino a che punto, lungo tutto l'arco della sua vita, l'immagine del sarcofago lo abbia accompagnato quale potente simbolo di una morte che letteralmente mangia, consuma, divora: «Mai a lungo assenti dal mio cuore / io vi saluto, antichi sarcofagi. / L'acqua spensierata dei giorni romani / come un canto sinuoso vi attraversa ... Superstiti a ogni dubbio / io vi saluto, o bocche daccapo dischiuse, / già edotte sul senso del silenzio».⁹

Un dio dalle molte risorse

«In realtà sembra pure che questo nome [Hermes] abbia una qualche attinenza con la parola, e l'essere interprete [hermenéa], nunzio [anghelon], ladro e ingannatore nei discorsi e trafficante è questa tutta un'attività che riguarda la

potenza della parola».10 In questi termini, in un passaggio perlopiù trascurato del *Cratilo*, Platone descrive la personalità di Hermes. Quanto all'etimologia del nome, il filosofo ritiene che esso derivi dalla composizione tra due parti. Da un lato, infatti, nella prima parte della parola figurerebbe quel verbo *éirein*, che vuol dire «parlare», mentre nella seconda parte si ritrova una espressione ricorrente anche in Omero, *emésato*, che si riferisce all'«escogitare», al «macchinare».

Ne risulta allora che il significato di Hermes è colui che ha escogitato la parola, «colui che ha inventato il parlare».11 Ma forse ancora più importante, per comprendere la natura di Hermes, è indugiare sulla sua discendenza, in particolare su colui che è indicato dallo stesso Platone come figlio del dio inventore della parola. Da lui, infatti, sarebbe stato generato Pan, un «figlio a doppia natura» (*diphués*), la cui indole costitutivamente ambivalente sarebbe già in qualche modo scritta nel nome. Difatti, chi significa «ogni cosa» - pan, appunto - e va in giro ed è sempre in movimento, non può che avere una componente «discia e divina», la quale «abita lassù», e un'altra «aspra e caprina», che invece soggiorna quaggiù tra la moltitudine degli uomini.12 Questo legame familiare può consentire di mettere a fuoco un punto decisivo: come il figlio Pan, anche Hermes rivela una duplice natura, ed è appunto in forza di essa che può agire come messaggero tra «lassù» e «quaggiù».

Come è confermato tra l'altro da un'altra circostanza, nota attraverso fonti diverse e indipendenti rispetto a Platone, e cioè che, congiungendosi - e non solo nel nome - con Afrodite, Hermes avrebbe generato anche Ermafrodito, personaggio noto per la compresenza di entrambi i sessi. Come è noto, l'attendibilità delle etimologie proposte da Platone nel *Cratilo* è stata contestata fin dall'antichità. Nel caso specifico, pur non essendo tuttora disponibile un'affidabile etimologia onomastica riferita a Hermes, l'ipotesi formulata dal filosofo appare difficilmente sostenibile sotto il profilo strettamente filologico. Non è così, invece, dal punto di vista - si accetti il bisticcio - ermeneutico, nel senso che la delineazione fornita nel *Cratilo* ben corrisponde a ciò che, concordemente, fonti antiche e studi moderni hanno accertato relativamente alla figura del dio chiamato Mercurio dai Latini. Nell'Inno omerico a Hermes, egli

è infatti descritto come «dalle molte risorse [polytropos],¹³ gentilmente astuto, predone, guida di mandrie, apportatore di sogni, osservatore notturno, ladro ai cancelli, che fece in fretta a mostrare le sue imprese tra le dee immortali». ¹⁴ Ancora più importante è tuttavia una caratteristica, attestata da un altro Inno, quello dedicato a Demetra. In esso si racconta infatti che Hermes avrebbe riportato la Kore (giovinetta o vergine) Persefone sana e salva dalla dea sua madre.¹⁵

Questa sua capacità, e più in generale l'attitudine ad attraversare confini, della quale era accreditato, facevano sì che in lui gli antichi Greci vedessero incarnato lo spirito del passaggio e dell'attraversamento. Di conseguenza, essi ritenevano che il dio si manifestasse in qualsiasi tipo di scambio, trasferimento, violazione, superamento, mutamento, transito, tutti concetti che rimandano in qualche modo a un passaggio da un luogo, o da uno stato, all'altro. Questo spiega il suo essere messo in relazione con i cambiamenti della sorte dell'uomo, con i colloqui e lo scambio di beni e di informazioni consueti nel commercio, nonché ovviamente con il passaggio dalla vita a ciò che viene dopo di essa.

Con Iride, Hermes condivide infine il ruolo di messaggero degli dei, i quali attraverso di lui rendono note agli uomini le loro volontà e i loro desideri. I suoi simboli erano il gallo e la tartaruga; era chiaramente riconoscibile anche per il suo borsellino, i suoi sandali e cappello (petaso) alati e il bastone da messaggero, il kerykeion, o caduceo.

Hermes era il dio dei ladri perché era molto scaltro e astuto e inoltre era un ladro egli stesso, fin dalla notte in cui nacque, quando sfuggì a Maia e andò a rubare il bestiame del suo fratello maggiore Apollo. Ma la sua caratteristica davvero peculiare, conseguente alle sue qualità «naturali» e a ciò di cui era considerato capace, era quella di essere psychopompós, vale a dire accompagnatore delle anime dei defunti, da lui guidate affinché trovino la loro strada nel mondo sotterraneo dell'aldilà. ¹⁶ Non soltanto, dunque, come anghelos, Hermes connette il cielo e la terra, recando agli uomini i messaggi degli dei, e a questi le implorazioni dei mortali. Come psychopompós, egli istituisce anche un rapporto fra altri due mondi, altrimenti irrimediabilmente separati e incomunicanti, quali sono il regno dei vivi e quello dei morti. Divinità del

transito e della comunicazione, legata al commercio e allo scambio - in ogni caso alla metabasis, al mutamento - Hermes è il dio che presiede eminentemente alla transizione, prima fra tutte quella che conduce dalla vita alla morte.¹⁷

Personaggio costitutivamente doppio, dunque, Hermes. Come doppia è la parola che egli ha inventato. Come doppia è la stirpe che da lui discende - Pan ed Ermafrodito. Come duplice è l'immagine del suo caduceo, con due serpi fra loro intrecciate, simbolo potentissimo del due-in-uno.¹⁸ Come duplice è la funzione da lui svolta: collegare ma anche conservare la distinzione, istituire un legame, con ciò tuttavia confermando la separazione. In sintesi, genuino paradigma del polytropos, di colui che non soltanto «gira per molti luoghi», ma che è soprattutto di «multiforme ingegno»: ladro e ingannatore, ma insieme inventore geniale e capace di trovare sempre una soluzione.¹⁹ «Colma della sua grande morte» Nella sua specifica funzione di psicopompo -ma insieme con la sua caratteristica e irriducibile duplicità -²⁰ Hermes compare sia nella lirica che Rilke intitola ad Alceste, sia in quella in cui il «dio che conduce le anime» accompagna fin dal titolo i due amanti Orfeo ed Euridice.²¹ Senza dimenticare che la Canzone di amore e morte, alla quale in una certa misura rinviano entrambi i componimenti di argomento mitologico, vede come protagonista un araldo, vale a dire lo stesso ruolo tradizionalmente attribuito a Hermes.²²

Per il poeta, egli è dunque davvero Seelenführer, guida che consente alle anime di non smarrire la via nel difficile transito tra vita e morte, lungo la strada che può essere percorsa in una direzione oppure nell'altra - per accedere all'Ade, ma anche per tentare l'impresa inaudita del ritorno alla luce dalle tenebre degli Inferi. Come già per l'Alceste, anche per la lirica dedicata al cantore tracio si può ragionevolmente congetturare che l'ispirazione decisiva giunga a Rilke da un rilievo appartenente a un monumento funerario pubblico, collocato quale ornamento della facciata di Villa Borghese a Roma, e poi venduto unitamente ad altre opere da Camillo Borghese a Napoleone Bonaparte nel 1807.²³ Non è possibile «stabilire con certezza se Rilke abbia visto la copia conservata al Louvre ... o la copia romana di Villa Albani. Solo nel giugno 1904 vide la copia del Museo nazionale di Napoli ... Rilke rivede il

bassorilievo nel dicembre 1906 ... e, insieme a Clara, nel gennaio 1907».24 In ogni caso, nel fregio architettonico compaiono i tre personaggi che il poeta indicherà nel titolo, affiancando dunque ai due amanti il dio della duplicità. Con alcune particolarità, i cui riflessi riverberano con chiarezza nei versi rilkeiani.25

Mentre lo psicopompo si appresta a prendere la mano della donna, per ricondurla nuovamente all'Ade, Euridice appoggia la mano sinistra sulla spalla di Orfeo, quasi a volerlo consolare dell'accaduto, senza che nulla tradisca la sorpresa o il rimprovero per il gesto inconsulto dello sposo. Nessuna ritrosia, nessuna ribellione, nessun residuo attaccamento alla vita sembra caratterizzare le movenze di lei, pronta a congiungere la sua con la mano di Hermes. Così come lo sguardo di addio nei confronti di Orfeo non è accompagnato da alcun segno di tristezza. Come se il cammino che ora ella dovrà intraprendere, e che la condurrà definitivamente nell'aldilà, non fosse segnato da alcuna emozione dolorosa. Come se - al contrario - ella si apprestasse a raggiungere una meta desiderata. Sia pure trasfigurati e riletti con grande originalità, questi spunti ritornano nella lirica di Rilke. È Hermes, per esempio, e non Orfeo, a condurre per mano Euridice nel cammino che avrebbe dovuto riportarla alla vita: «Il dio dei viandanti e del messaggio / lontano, sopra gli occhi chiari il petaso, / lo snello caduceo proteso innanzi, / e alle caviglie il battito dell'ali; / e affidata alla sua sinistra: lei».26 Nella pur concisa descrizione del poeta, non manca nessuno dei principali elementi di identificazione del dio: la protezione accordata a coloro che intraprendono un viaggio, il ruolo di nunzio dei numi olimpici, il cappello e i calzari alati, la verga con l'effigie dei serpenti. Seppure con un semplice tocco, Hermes sembra quasi sospingere la giovane donna su per l'erta scoscesa che immette alla vita. E tuttavia, più ancora che dalle lunghe bende frettolosamente sciolte per avviare l'ascesa, ella sembra impacciata da se stessa, da una riluttanza apparentemente inspiegabile.

Mentre si intuisce la premurosa sollecitazione del dio, sempre più nitida si avverte la resistenza di lei a portare a termine l'impresa. Ciò che anzi più di ogni altra cosa caratterizza il suo incedere è la mancanza di ogni impazienza:

«Ma ella andava alla mano di quel dio, / e il passo le inceppavano le lunghe bende funebri, / incerta, mite [sanft] e senza impazienza [ohne Ungeduld]; / chiusa in sé come un grembo che prepari una nascita, / senza un pensiero all'uomo innanzi a lei, / né alla via che alla vita risaliva. / Chiusa era in sé. E il suo essere morta la riempiva come una pienezza». Quasi dimentica di se stessa, e di nozze ormai remote, a fatica Euridice, e con imbarazzo, sembra reggere il lieve contatto con la mano del dio. La morte le conferisce una pienezza sconosciuta, ne satura ogni residua esigenza. Nessuna impazienza la assilla, nessuna fretta la induce ad accelerare il passo. Al contrario, mano a mano che la ripida china si dischiude davanti a lei, più forte si avverte la sua ritrosia a proseguire il cammino, più impenetrabile ella appare nella sua rinnovata illibatezza: «Come d'oscurità e dolcezza un frutto, / era colma della sua grande morte, / così nuova che tutto le era incomprendibile. / Ella era in una verginità nuova / e intangibile. Il suo sesso chiuso / come un giovane fiore sulla sera, / e le sue mani erano così immemori / di nozze che anche il dio che la guidava / con il suo tocco infinitamente lieve, / come un contatto troppo familiare l'offendeva». In questo scenario, poco alla volta svanisce la figura di Orfeo, sicché a reggere - ma solo per poco - il rapporto con la fanciulla resta solo Hermes.

Non Orfeo, si diceva, ritratto da Rilke nella prima parte della lirica proteso a divorare la strada che gli si apre dinnanzi, scisso fra l'ansia della meta, alla quale punta come un segugio in caccia, e il timore di non sentire più alle sue spalle sopraggiungere gli altri due viandanti. E in questa scissione, preludio dello sbranamento rituale che lo attende a conclusione della vicenda, egli non si avvede di aver già perduto l'amata: «E per quest'unico sentiero essi venivano. / In testa l'uomo snello in manto azzurro, / guardando innanzi muto [stumm] e impaziente [ungeduldig] divorava la strada con il suo passo / a grandi morsi senza masticarla. Gravi, chiuse, / dalle pieghe del manto pendevano le mani, / dimenticata ormai la lieve lira / ch'era incarnata nella sua sinistra / come tralci di rosa nel ramo dell'ulivo. / E i suoi sensi erano in due divisi: / mentre l'occhio in avanti correva come un cane, / tornava e ogni volta nuovamente lontano /

alla prossima svolta era ad attenderlo - / l'udito gli restava -
come un odore - indietro. /

Talora gli sembrava di percepire il passo / degli altri due
viandanti che dovevano / seguirlo fino al colmo dell'ascesa. /
Poi nient'altro che l'eco del suo ascendere / dietro di lui e il
vento del suo manto. / E tuttavia venivano, si disse a voce alta,
e udì perdersi la voce. / Venivano, gli parve, ma con passo
inudibile, / i due. Se per un attimo gli fosse dato volgersi (se il
volgersi a guardare / non fosse la rovina dell'intera sua opera /
prima del compimento) li vedrebbe / i silenziosi due che lo
seguivano». Muto. Impaziente. Così appare Orfeo nella
tensione spasmodica di un'impresa della quale, senza
avvedersene, egli ha smarrito il senso e il fine. Affretta il passo,
anticipa con lo sguardo il cammino, scruta continuamente
davanti a sé per riuscire a scorgere la fine della strada. Muto.
Impaziente. Per lui, Euridice è ormai soltanto un suono, il
rumore quasi inudibile di un passo. Si intuisce che, mano a
mano che si procede, la distanza tra i due aumenta. Poco alla
volta, il rumore dei passi di lei non raggiunge più Orfeo. Muto.
Impaziente. «E non era più lei la bionda donna / che
echeggiava talvolta nei canti del poeta, / isola profumata in
mezzo all'ampio letto; / né più gli apparteneva. / Come una
lunga chioma era già sciolta, / come pioggia caduta era
diffusa, / come un raccolto in mille era divisa. / Ormai era
radice. / E quando il dio bruscamente / fermatala, con voce di
dolore / esclamò: Si è voltato! -, / lei non capì e in un soffio
chiese: Chi? / Ma in lontananza - oscuro contro la soglia chiara
- / qualcuno in volto non riconoscibile immobile guardava / la
striscia di sentiero in mezzo ai prati / dove il dio messaggero,
l'occhio afflitto, si voltava in silenzio seguendo la figura / che
per la via di prima già tornava, / e il passo le inceppavano le
lunghe bende funebri, / incerta, mite [sanft] e senza
impazienza [ohne Ungeduld]». Non sappiamo - né Rilke prova
a spiegarlo - perché Orfeo si volti. Nella lirica questo
passaggio, sul quale in altre versioni, a cominciare da quelle
classiche, è abitualmente concentrata tutta l'attenzione, è
riportato soltanto obliquamente, attraverso le parole di Hermes
(«Si è voltato!»). Ma prima ancora di questo snodo, la distanza
tra i due amanti è cresciuta fino a diventare incolmabile. Una
distanza che, nel breveolgere di un'ascesa bruscamente

interrotta, è diventata un abisso. Chiusa in se stessa come un fiore, come chi abbia conquistato una nuova, e inviolabile, verginità, immemore di nozze che appaiono ormai sbiadite nella memoria, «colma della sua grande morte» - lei. Drammaticamente scisso nei suoi stessi sensi, fra la vista precorritrice di un futuro che resterà invece irraggiungibile, e un udito che, in maniera sempre più irrimediabilmente fioca, lo ricongiunge a un passato che scivola via con il passo lieve della sua amata - lui. Senza impazienza - lei. Impaziente - lui.

Testimone sgomento dell'aprirsi di questo abisso è Hermes. Il suo occhio afflitto esprime il travaglio di una sconfitta. Il suo atteggiamento, mentre segue con lo sguardo la figura che ritorna per la via intrapresa, restituisce tutta l'inesplicabilità di una vicenda che parla dell'amore e della morte. Nell'unico modo in cui se ne può davvero parlare. Attraverso il silenzio.

Un gesto insensato

Per quasi due millenni, nel lungo periodo che intercorre tra le prime due versioni compiute del mito e la nostra contemporaneità, legioni di studiosi e narratori, di artisti e poeti, hanno cercato di rispondere alla stessa domanda, rimasta inevasa già nell'antichità, e poi riproposta in maniera perfino ossessiva: perché Orfeo si volta? Nel racconto originario, nessuna ragione è offerta di una condotta, spiegabile soltanto come affiorare di una subita dementia,²⁷ e dunque non riconducibile ad alcuna causa razionalmente definibile.

A chiedere conto al suo sposo di un comportamento almeno apparentemente folle è anzitutto la stessa Euridice, con un interrogativo - *quis tantus furor?* -²⁸ destinato a restare senza risposta. Dopo di lei, nella miriade di varianti e riprese succedutesi nel corso dei secoli, è sempre quel gesto, è sempre quell'inopinato e inspiegabile «voltarsi» di lui, il nodo su cui si addensa la ricerca di una possibile risposta. La presunta «irrazionalità» dell'eroe è più volte apparsa talmente insostenibile, da indurre a modificare lo stesso impianto della storia. Da un lato, infatti, soprattutto in alcune opere musicali, attraverso lo stratagemma del *deus ex machina* (in questo caso,

l'intervento salvifico di Eros) si è giunti a introdurre - del tutto ab extrinseco - una sorta di happy end, ipotizzando che altri abbiano «rimediato» all'insania del protagonista.²⁹ Dall'altro lato, si è formulata l'ipotesi che, nella sua versione originale, il mito prevedesse un esito lieto, privando dunque tutta la vicenda proprio dell'elemento che la rende più viva e intensamente patetica.³⁰ Nella stragrande maggioranza dei casi, le interpretazioni proposte condividono un presupposto, assunto più o meno esplicitamente, e che andrebbe invece radicalmente problematizzato, vale a dire l'idea che le condizioni poste a Orfeo per ottenere la restituzione dell'amata fossero facilmente esaudibili.

La follia di lui dipenderebbe appunto dal venir meno a un foedus, stipulato con le divinità ctonie, secondo il quale senza difficoltà egli avrebbe potuto rispettare l'impegno assunto. Mentre a una riflessione appena un po' meno superficiale - meno impaziente - risulta evidente che, per cercare di capire ciò che accade nel momento supremo in cui Orfeo si volta, ciò che è davvero decisivo è comprendere bene che cosa a lui sia stato chiesto, di quale corrispettivo egli avrebbe dovuto dimostrarsi capace, in cambio della restituzione della donna. Per questa via, si potrebbe allora scoprire che, vigendo una sorta di legge di rigido scambio di equivalenti, immanente alla natura di un patto, quale è il foedus, che implica la parità dei contraenti, e non la soggezione di uno di essi all'altro, a lui era stato chiesto qualcosa di importanza uguale a ciò che contestualmente gli veniva concesso. Egli avrebbe dovuto rendere, dunque, qualcosa che potesse essere valutato equivalente al ritorno in vita di chi avesse già oltrepassato la soglia dell'Ade - dono inaudito, questo, a nessun mortale mai concesso. Quell'apparentemente innocente «non voltarsi», espresso nella versione originaria attraverso la gravidanza del verbo respicere, era in realtà un atto di pari «valore», aveva lo stesso «peso», ed era altrettanto concretamente irrealizzabile, della restituzione della donna. Orfeo, dunque, non poteva non voltarsi. Ove fosse riuscito a non farlo, le leggi che regolano il rapporto tra il mondo dei vivi e quello dei defunti ne sarebbero risultate irreparabilmente vulnerate e sconvolte, perché sarebbe stato percorso a ritroso un cammino che, viceversa, conosce un'unica direzione di marcia. A Orfeo, desideroso di

ricondere in vita l'amata prematuramente scomparsa, si potrebbe ripetere la medesima inflessibile sentenza che lo stesso Virgilio fa pronunciare a Enea, quale risposta all'implorazione di Palinuro di ritornare in vita: «Non sperare che le leggi degli dei possano essere piegate a seguito delle tue preghiere!».31 Per quanto repentina e inattesa, per quanto

profondamente ingiusta, perché dovuta al tentativo di sottrarsi a una infamante violenza, sia stata la morte di Euridice, quell'evento non è in alcun modo «rimediabile», la strada che ha condotto nell'oscurità dell'Ade non può essere percorsa in senso opposto. All'inconsolabile Orfeo verranno dunque poste condizioni - apparentemente «semplici» - che egli non potrà invece non trasgredire. Di qui, attraverso una sorta di processo di «doppia negazione», la riconferma della legalità dominante nell'aldilà, di una legge insensibile alle suppliche e refrattaria alle lusinghe dell'arte, secondo la quale a nessuno potrà essere concesso di ritornare in vita.

La vicenda di Orfeo, nella sua originaria formulazione, suona dunque quale monito a voler riconoscere l'inesorabilità del destino, quando essa assuma la forma del passaggio supremo che conduce alla morte. Neppure l'arte, nella sua più sublime espressione, avrà la forza di infrangere una legge, della quale le stesse divinità inferie sono custodi, senza tuttavia poterne modificare l'intangibilità. Il foedus proposto a Orfeo, e da questi accettato con slancio, si direbbe con impazienza, prevedeva in realtà due cose - quale *dóron* e *antidoron* - nel dare e nell'avere, entrambe impossibili. Il non respicere l'amata, non meno che il varcare a ritroso la porta di Dite. L'esito della vicenda è letteralmente già scritto in quel foedus: «Non sperare che le leggi degli dei possano essere piegate a seguito delle tue preghiere!». Orfeo non potrà non respicere - la legge che disciplina il transito dalla vita alla morte non potrà essere violata, neppure per una singola, irripetibile eccezione.

La dislocazione della domanda, dalle ragioni di un comportamento irragionevole, al contenuto effettivo del patto, e a ciò che esso presupporrebbe, ha così consentito di dissolvere, o almeno di relativizzare, il gran numero di ipotesi più volte riproposte quali possibili spiegazioni dell'enigma contenuto nel mito. Soprattutto, ha indicato una strada da

percorrere, che non è quella di concentrare tutta l'attenzione su un gesto «sconsiderato», ma è piuttosto quella di inquadrare anche quel gesto in un contesto meno angusto, capace di ricomprendere una pluralità di piani e di motivazioni non riducibili a un singolo atto.³²

Senza impazienza

È la strada percorsa da Rilke. Sebbene diverso sia il punto di arrivo, e dunque differenti siano le conclusioni, anche il poeta praghese sposta l'attenzione dal comportamento di lui, descritto sbrigativamente nella prima parte della lirica, e poi sostanzialmente abbandonato, come elemento secondario e marginale rispetto al dráma nel suo insieme, a ciò che è invece accaduto a lei. In lei. Orfeo è tutto nella sua impazienza, tanto quanto, nei due passaggi cruciali della lirica, ciò che di Euridice si sottolinea è il suo essere senza impazienza. Nella lontananza diametrale fra questi due atteggiamenti, è già implicita la distanza incolmabile che si è aperta fra i due sposi e che si manifesta pienamente nella fase risolutiva dell'anabasi.

Qui, a fronteggiarsi, si ritrovano due amanti diventati l'uno estraneo all'altro: il «voltarsi» di lui, la domanda - «Chi?» - raggelante di lei; la sfiducia, forse, di lui, l'oblio di lei; l'impazienza dell'uomo, la pazienza della donna. In ogni caso, quando Hermes annuncia l'evento che segna la conclusione infruttuosa del viaggio, la frattura si è ormai definitivamente e irreversibilmente consumata. Orfeo, ormai «in volto non riconoscibile», guarda immobile dall'alto per l'ultima volta l'immagine di colei che era stata la sua donna: è una figura che ritorna per la via percorsa in precedenza, intralciata nel passo dalle lunghe bende funebri, «incerta, mite e senza impazienza».³³

Rovesciando lo stereotipo del mito classico, nella rilettura rilkiana Orfeo smarrisce Euridice ben prima di commettere il gesto proibito dal patto. Quando egli si volta la donna già più non gli appartiene. Non la perde perché si è voltato, ma si volta perché l'ha perduta. L'epilogo tragico della vicenda non è dunque determinato dall'improvviso furor dell'uomo, ma da qualcosa che riguarda lei, che è accaduto dentro Euridice nel

pur breve intervallo di tempo trascorso nella dimora di Ade. Di ciò è testimonianza tutto ciò che il poeta scrive di lei: il suo incedere esitante, nonostante la guida del dio, la mancanza di ogni impazienza, l'oblio di nozze che ora appaiono remote. Ma a rendere davvero irreparabile la divaricazione tra i due amanti è qualcosa che riguarda intimamente la donna, e che Orfeo non può com-prendere. È una pienezza in precedenza sconosciuta, una sorta di nuova verginità, una vera e propria metanoia interiore. Mentre risale la china dolcemente sollecitata da Hermes, il suo pensiero non è rivolto né all'uomo che, più avanti, febbrilmente precorre la meta, né al cammino che pure dovrebbe restituirle la vita. Di altro, invece, ella è piena: della sua grande morte.

Chiusa in se stessa come un frutto in procinto di maturare, come un grembo che prepari la nascita, più nulla di quello che le accade le appare ora comprensibile. Procede così lentamente, con mitezza, senza essere sfiorata da alcuna impazienza, pregna soltanto di questa nuova e sconvolgente pienezza. La sua reazione all'annuncio che Orfeo si è voltato - «Chi?» - suggella una estraneità ormai irrimediabile. Quello stesso percorso che avrebbe dovuto condurre i due amanti alla riconquista di una vita in comune segna un divorzio non più ricomponibile. Mentre lei ritorna sui suoi passi, senza un gemito né un lamento, a lui non resta che guardare dall'alto quella striscia di sentiero, sulla quale egli ha per sempre perduto quella «bionda donna che echeggiava talvolta nei canti del poeta». A dividerli, è stata dunque la morte. Ma non la morte come evento totalmente negativo, come perdita e dissoluzione, come puro e semplice venir meno della vita. Non la morte per la quale l'impresa di Orfeo avrebbe dovuto essere un «rimedio». Per il cantore tracio, la morte essendo l'opposto della vita, il massimo sforzo dovrà essere indirizzato a sfuggire alla prima per affermare la seconda. La morte, per lui, va cancellata, rimossa, sostituita con la vita. Ciò che si tratta di fare, mobilitando le proprie migliori risorse, assortendo coraggio e volontà, disponibilità al rischio supremo e inventività «artistica», è sconfiggere la morte, sottraendo a essa la sposa prematuramente rapita nelle tenebre dell'aldilà. Nessuna esitazione frena il suo progetto, nessun inciampo rallenta la sua marcia sulla via del ritorno.

Sospinto dall'impazienza³⁴ di concludere al più presto questa dolorosa parentesi, Orfeo neppure si cura di sapere quale esperienza sia stata per la sua amata l'incontro con la morte, quali mutamenti ne siano scaturiti, quali conseguenze essa abbia lasciato nell'animo di lei. Egli non può insomma comprendere quella nuova e sconosciuta pienezza della quale Euridice è colma. La pienezza che consegue dalla sua grande morte. La pienezza che l'ha trasformata, dalla «bionda donna» in «radice». Forse solo così si può capire perché egli si volti. Perché, sia pure oscuramente, avverte di avere già perduto la sua donna, pur sentendone ancora il lieve passo alle sue spalle. A dividerli - e questa volta per sempre - è una pienezza della quale, pur inconsapevolmente, riconducendola alla luce Orfeo l'avrebbe privata, e alla quale invece lei, pur nella sua mitezza priva di impazienza, non era più disponibile a rinunciare.

Euridice sa ciò che invece il suo sposo non può capire. Sa che l'antitesi schematica tra vita e morte, sulla base della quale si è costruita la catabasi del cantore tracio, corrisponde a una visione riduttiva, parziale, infine deformante. Sa che la morte può donare una pienezza che neppure la vita è in grado di conferire. Sa che essa può consentire di diventare radice. Con mitezza. Senza impazienza. Rimasto solo, in prossimità della luce, guardando alle sue spalle la striscia di sentiero sulla quale ritorna la sua donna, l'Orfeo di Rilke potrebbe ripetere a se stesso quanto già l'Admeto euripideo, in un momento altrettanto supremo, aveva dolorosamente affermato: «Soltanto ora capisco...». Silenzioso testimone di questo autentico dramma, nel quale tutto appare rovesciato, nel quale ogni creduta unità si rivela nella sua irriducibile dualità, è Hermes, dio doppio per antonomasia. Inviato nel regno di Ade per indicare a Euridice la strada del ritorno in vita, si trova invece a guidare la donna nel cammino che riconduce agli Inferi. Pronto a recare il lieto annunzio dell'uscita alla luce della coppia di amanti, è invece a lui che spetta pronunciare la frase tanto temuta: «Si è voltato!». Pronubo di quello che avrebbe dovuto essere un rinnovato sodalizio amoroso, è viceversa il primo ad avvedersi di quanto ella sia immemore pur anche delle prime nozze. A differenza di Orfeo, incapace di rendersi conto di quanto andava accadendo alle sue spalle, graniticamente convinto della superiorità di ciò verso cui affrettava il passo - la vita rispetto alla morte, la luce

rispetto alle tenebre, il mondo di qua rispetto all'aldilà - il dio si avvede tempestivamente di cosa ritardi il passo di Euridice, ben più delle lunghe bende funebri appena sciolte.

Per il nume, la polarità semplice, in base alla quale Orfeo ha progettato e realizzato la sua impresa, non costituisce un dato apodittico. Per averlo percorso più volte, in una direzione o in quella opposta, Hermes sa che il cammino che collega la vita alla morte non è rettilineo. Sa soprattutto che la morte può non essere un vuoto che tutto inghiotte, ma può anche configurarsi come un pieno, capace di conferire un senso e di orientare una scelta. «Per non vedere più che quel sorriso» Con il riferimento al «messaggero» (der Bote), si apre anche la lirica che Rilke scrive assecondando la forte suggestione esercitata dal bassorilievo del sarcofago di Villa Albani. Anche qui, come nel componimento riguardante Orfeo ed Euridice, è descritto un viaggio che si tende tra la vita e la morte, sebbene l'esito finale sia opposto rispetto a quello di cui è protagonista il cantore tracio. Anche qui il dio doppio condivide con i due amanti il ruolo del protagonista. Anche qui i giovani sposi sono repentinamente posti di fronte al problema della morte. Anche qui il baricentro concettuale della vicenda è costituito dal rapporto che connette amore e morte. Anche qui, infine, è bandita ogni visione «semplice» della morte, strappata all'univoca immagine della pura negatività. «Improvvisa» (plötzlich) è la comparsa del dio, nel contesto del banchetto nuziale. Nessuno sembra avvedersi dell'arrivo dell'«ospite nuovo», del suo «ingresso silenzioso» (heimliche Eintritt). Finché uno dei commensali, nel tumulto della festa, si accorge che lo sposo a capotavola viene quasi proiettato verso l'alto, «invaso da un'ombra estranea» che a lui, paurosa, si rivolge. Nel silenzio che immediatamente si crea, tutti riconoscono il «dio dalla snella figura», e giungono al punto di capire ciò che sta accadendo. «Eppure la parola, quando fu detta, / parve al di là di ogni sapere: incomprensibile. / Admeto deve morire. Quando? Adesso».35 Lo sposo non si arrende. Cerca di venire a patti con il dio: ancora qualche anno, ancora un anno, ancora pochi giorni, ancora almeno una notte. Ma di fronte all'incrollabile rifiuto del messaggero, Admeto grida, senza frenarsi, grida ancora, come quando sua madre lo mise al mondo. Sua madre, appunto. A lei egli allora si rivolge, e poi

anche al vecchio padre, entrambi sgomenti di fronte a quanto di ineluttabile si stava verificando. A loro chiede di gettare via quel poco che resta della loro vita, incapace di offrire ormai alcun piacere. Poi, prima ancora che essi rispondano, lo sposo viene colto da un'idea improvvisa.

Non i vecchi, logorati e stanchi, misero riscatto senza valore, ma Creonte, il suo amico prediletto, nel fiore della sua bellezza, lui potrebbe essere il corrispettivo da offrire in cambio della propria vita. Ma non si è ancora spento il grido con il nome di Creonte, e già l'amico è scomparso. «E allora venne lei: / piccola sembrava, più piccola / che al loro primo incontro / e leggera e triste nella bianca veste di sposa. / Gli altri, tutti, sono per lei solo la via / che percorre, e viene, viene (tra poco / sarà nelle sue braccia dolorosamente spalancate)». Comincia a parlare. Non rivolgendosi ad Admeto, ma al dio - al dio «che la comprende / e tutti, sembra, la comprendono nel dio». L'offerta è chiara, senza esitazioni. Soltanto io, dice la donna, posso riscattare il mio sposo, non altri. Soltanto io: «Perché nessuno come me / ha raggiunto il suo limite. Di quello che ero, qui, / cosa mi resta? Solo la morte». E ammonisce Hermes, la sposa, a ricordare ciò che Thanatos non può non avergli detto, inviandolo a prelevare Admeto. E cioè che il talamo che avrebbe dovuto accogliere i due amanti e che li attende nella casa «appartiene al regno dei morti».

Nulla più la trattiene. Gli addii, tutti gli addii, sono stati pronunciati. Ora ella è pronta ad andare «perché tutto ciò che fu mio / sia sepolto sotto il mio sposo / e così svanisca e si disperda». In un attimo, il dio raggiunge la donna. Rapidamente, essi si allontanano, mentre il nume che conduce le anime, con un semplice gesto, dona ad Admeto «tutte le cento vite della terra». Vanamente lo sposo cerca di raggiungerli, di trattenerli. L'unica cosa che a lui riesce è vedere ancora una volta la fanciulla: «Il suo sorriso / chiaro come una speranza, splendente / come una promessa: di ritornare a lui / dalla profonda morte, tornare adulta / a lui, rimasto in vita - / cadde in ginocchio Admeto / e si coprì il volto con le mani / per non vedere più che quel sorriso [um nichts zu sehen mehr nach diesem Lächeln]».

L'esperienza della morte

«E allora venne lei». Dei tre personaggi che agiscono e parlano nel drama rilkiano, solo Admeto è esplicitamente nominato. Non Hermes, identificato per il suo ruolo - der Bote -, non per il suo nome. Né mai viene pronunciato il nome di Alcesti - se non nel titolo della lirica.

Ella compare semplicemente, riconoscibile per il suo abito nuziale, più ancora che per il suo aspetto. Ma la vera protagonista dell'intera vicenda è certamente lei. Non già per un generico «eroismo» (a cui talora allude il testo euripideo, ricalcando il personaggio femminile sul modello eroico maschile). E neppure per un gesto che sia dettato esclusivamente dall'amore per lo sposo. Ne è una riprova la scena di ingresso della giovane nella sala destinata alla festa nuziale, la sua apparizione - «piccola sembrava, più piccola che al loro primo incontro». Ella trascura tutti gli altri ospiti, diventati solo la via da percorrere per raggiungere Hermes e Admeto. E trascura anche il marito, dal quale accetta solo un abbraccio, ma al quale non rivolge la parola. Parla, invece, direttamente al dio, perché solo il dio può comprenderla. Di nessun'altra persuasione ella ha bisogno, se non di quella - davvero irresistibile - che consiste nel mostrare la sua raggiunta «maturità» per la morte, il suo essere già pronta, forse già da sempre pronta, a morire. Per indurre Hermes ad accogliere la sostituzione, per fargli comprendere fino a che punto questo riscatto non solo sia l'unico possibile, ma sia addirittura obbligato, Alcesti insiste su un punto decisivo. Ella è già morta.

A differenza dei genitori di Admeto, dell'amico Creonte, di tutti gli altri presenti al banchetto, a differenza del suo stesso sposo - tutti tenacemente legati alla vita, tutti indisponibili a volere rinunciare anche solo a un brandello di essa - ella è già morta. Ha già raggiunto il suo limite. Ha già fatto tutti i suoi addii. Sa che perfino quel talamo, che avrebbe dovuto accogliere il suo amore, «appartiene al regno dei morti». È pronta a seguire docilmente il dio verso il regno di Ade, perché è pronta a lasciare che tutto ciò che fu suo svanisca e si disperda. Nessuno strazio accompagna il suo commiato. Al

contrario, l'uscita in compagnia del messaggero è rapida e lieve, senza che nulla ostacoli o rallenti il passo. Nell'uscire, la donna si volta. Alle mani protese di Admeto, estremo quanto vano tentativo di trattenerla, risponde con un sorriso. Quel sorriso, «chiaro come una speranza [Hoffnung], splendente come una promessa», prelude a un ritorno. Ma non si tratterà di tornare indietro. La promessa è quella di ricongiungersi con lo sposo trasformata, diventata adulta (erwachsen). Ad Admeto, a colui che è «rimasto vivo» (dem Lebenden), non resterà che coprirsi gli occhi, «per non vedere più che quel sorriso». Come nella lirica dedicata a Orfeo ed Euridice, anche in questo abbagliante componimento rilkiano la morte non è vista come pura e semplice negazione, perdita, dissoluzione. Né, tanto meno, il rapporto tra vita e morte è concepito nei termini di una netta polarità, come contrapposizione fra il presunto «pieno» della vita, e la vacuità raggelante della morte. Nell'offrirsi per il riscatto, Alcesti sa ciò che gli altri ignorano, e che sfugge allo stesso Admeto.

Sa qualcosa per la quale solo il dio può comprenderla. Sa che non solo in quel frangente supremo, ma sempre, in ogni momento, in ogni fase o situazione, la vita è strettamente intrecciata con la morte, il talamo d'amore appartiene anche al regno dei morti. Sa che ogni saluto è sempre anche un addio. Sa che ciascuno di noi vive sempre e comunque in prossimità del limite, e che brevissimo è il passo che può indurci a superarlo. Alcesti sa soprattutto che guardare in faccia la morte, non allontanare lo sguardo, accettare letteralmente di con-vivere con essa, è l'unico modo per diventare davvero erwachsen, per diventare adulti. E sa quindi che è questa anche l'unica speranza alla quale possiamo aggrapparci. Quella speranza espressa da un sorriso che è insieme una promessa.³⁶ Questo peculiare sapere - il sapere della morte - è ciò che più specificamente caratterizza la figura di Alcesti, soprattutto nel contrasto con quella di Admeto. Ed è anche ciò che rende del tutto extra-ordinaria l'esperienza della donna, rispetto a ciò che è invece comunemente concesso a coloro che condividono la condizione umana.

Questo scarto è implicitamente alluso in un altro componimento rilkiano, coevo rispetto a quello dedicato ad Alcesti, oltre che scritto nello stesso luogo. Riferendosi alla

TodesErfahrung, il poeta sottolinea fino a che punto essa sia per noi tutti una esperienza intrinsecamente difettiva: «Nulla sappiamo di questo svanire / che non accade a noi. Non abbiamo ragioni / - ammirazione, odio oppure amore - / da mostrare alla morte la cui bocca una maschera / di tragico lamento stranamente sfigura».37 Ispirate entrambe da alcuni monumenti archeologici particolarmente suggestivi, composte nello stesso giro di anni, accomunate dal rinvio all'orizzonte di una mitologia greco-latina riletta con accenti di spiccata originalità, le liriche rilkiane riguardanti Alceste e Orfeo ed Euridice costruiscono una fitta rete di rimandi incrociati, impernata su uno snodo centrale, costituito da una riflessione sulla morte comunque aliena da ogni presunto sentimentalismo neoromantico. Né si tratta semplicemente di riproporre, con tratti più o meno innovativi, il tema classico del rapporto amore-morte, passato al vaglio della nascente concezione freudiana del nesso Eros-Thanatos. Infatti, al di là della peculiare «qualità» strettamente artistica dei due componimenti, autentici capolavori della poesia di ogni tempo, ciò che di essi si vorrebbe sottolineare è il contributo che apportano sul piano propriamente filosofico, dissolvendo perentoriamente ogni immagine «semplice» della morte, ogni schematica rappresentazione del rapporto vita-morte. «Noi dobbiamo accogliere la nostra esistenza quanto più ampiamente ci riesca; tutto, anche l'inaudito, deve essere ivi possibile.

È questo, in fondo, il solo coraggio che a noi si richieda: il coraggio di fronte all'esperienza più strana, più prodigiosa e inesplicabile, che si possa incontrare».38 Insomma, l'unico modo per comprendere la morte non è pensarla a partire dalla vita che annienta, ma piuttosto a partire da se stessa - pensarla dunque come possibilità estrema della vita stessa. Ciò perché è la vita stessa a essere «intessuta» di morte, sicché ogni tentativo di ignorare questo aspetto cruciale ci consegna a una vita amputata di ciò che, al contrario, la costituisce nella sua peculiarità.39 In ogni cambiamento a cui, in modi diversi, sopravviviamo, noi avvertiamo l'impetosa presenza della morte. Quindi «bisogna imparare a morire lentamente. Bisogna imparare a morire: ecco in che cosa consiste tutto il vivere».40 «Poeta nel tempo della povertà»,41 attraverso le vicende

intrecciate di due coppie di amanti, Rilke mostra fino a che punto gli uomini, come mortali, siano a mala pena in grado di riconoscere il loro essere mortali. Mentre la presenza di Hermes in entrambe le storie impone il sigillo di una incancellabile duplicità sul tema stesso della morte. Ben più dei loro sposi, sono le donne coinvolte in queste dolorosissime storie a comprendere la costitutiva duplicità della morte - la pienezza che essa può conferire, la maturità a cui essa può condurre. Nel lungo cammino, segnato da differenze anche radicali, che conduce dall'Alceste di Euripide a quella di Rilke, questo aspetto resta confermato. La speranza rimane consegnata al lampo di un sorriso.

6. Raccontare la morte

Kafka e l'inconcepibile

Una barca senza timone

A Riva, sul Lago di Garda, in una giornata qualunque, una barca leggera e sospesa, come fosse portata al di sopra dell'acqua, entra nel piccolo porto. Ormeggiata l'imbarcazione, due portatori in giacca scura scaricano sul molo una barella sulla quale è adagiato un uomo. Poi, a un segnale convenuto, sollevano il loro carico e lo conducono all'interno di un'abitazione non lontana dal porto. Poco dopo, sopraggiunge un vecchio con il cilindro listato a lutto. Entrato nella casa, si fa condurre nella stanza in cui è stata frattanto adagiata la barella, si avvicina all'uomo disteso, si inginocchia e gli pone una mano sulla fronte. Restati soli, i due uomini anzitutto si presentano. Ma non si tratta di un vero e proprio primo incontro, quanto piuttosto di un riconoscimento. Il signore con il cilindro listato a lutto è il sindaco di Riva. L'uomo sulla barella, con la barba e i capelli selvaggiamente arruffati, è il cacciatore Gracco.

Il defunto cacciatore Gracco. Saltati i preamboli, l'uomo adagiato sulla barella pone subito al suo interlocutore la domanda di fondo: «Crede, signor sindaco, che debba restare a Riva?». Benché immediata, la risposta è in realtà la formulazione di un'altra domanda: «Non posso ancora dirlo. Lei è morto?». Lo sviluppo del dialogo chiarisce quello che, altrimenti, potrebbe sembrare un puro gioco enigmistico. «“Sì, come vede” rispose il cacciatore. “Molti anni fa, ma devono essere moltissimi anni, nella Foresta Nera - che è in Germania - precipitai da una rupe mentre inseguivo un camoscio. Da allora sono morto”. “Lei vive però anche” osservò il sindaco.

“In certo qual modo”, rispose il cacciatore, “in certo qual modo sono anche vivo”». La spiegazione di questa condizione duplice è offerta subito dopo da Gracco. La barca funebre che avrebbe dovuto condurlo nell’aldilà ha sbagliato rotta, sicché da quel momento il cacciatore - pur essendo morto - solca senza sosta le acque terrene. Quanto all’aldilà, egli si aggira perpetuamente sulla scala che a esso conduce, incapace di raggiungere il portone oltre il quale potrebbe terminare la sua perenne peregrinazione. «Ero vissuto volentieri e volentieri ero morto; prima di salire a bordo, felice, buttai quel ciarpame - schioppo, carniere, coltello da caccia - che avevo portato sempre con orgoglio e mi infilai la camicia funebre come una fanciulla l’abito nuziale. Così stetti aspettando. Poi avvenne la disgrazia». Il commento del sindaco a questo racconto - «Brutto destino!» - prelude a una domanda che segna una prima svolta nella vicenda: «E lei non ne ha nessuna colpa?». Non può essere considerata una colpa, osserva allora Gracco, essere un cacciatore, e comportarsi come è nelle consuetudini di coloro che si dedicano alla caccia: mettersi in agguato, sparare, colpire, e poi scuoiare le bestie uccise, attività per le quali egli era stato soprannominato il Grande Cacciatore della Foresta Nera. Impossibile considerare tutto ciò una colpa. D’altra parte, sotto l’incalzare delle domande del sindaco, Gracco non può sottrarsi all’impegno di indicare allora chi sia colui al quale far risalire la colpa della sua misera condizione: «“Il barcaiolo” rispose il cacciatore».1

La risposta è dunque secca, non accompagnata da alcuna dimostrazione, come se il tutto fosse logicamente deducibile dal racconto precedente. C’è, ci deve sicuramente essere, un «colpevole» di una condizione almeno apparentemente così anomala. Non potendo essere egli stesso identificato come l’indiziato, non resta che additare il barcaiolo. Per avere smarrito la rotta. Per non avere rimediato in tempo a un colpo di timone. Per un istante di disattenzione. Come conseguenza di quanto è accaduto, Gracco è consapevole che nessuno potrà ora soccorrerlo. Al contrario, di fronte a una sua richiesta di aiuto, tutte le porte resterebbero sbarrate, chiuse le finestre, la terra intera si trasformerebbe in un albergo notturno. Di qui la rassegnazione di chi sa l’inutilità di qualsiasi eventuale tentativo di spezzare il cerchio di questa situazione. Alla

domanda finale del sindaco - «Ora fa conto di rimanere qui da noi a Riva?» -, la risposta che suggella il racconto: «Io non faccio conto ... Sono qui, non so altro, altro non posso fare. La mia barca è senza timone e viaggia con il vento che soffia nelle più basse regioni della morte». 2

Odradek

La stesura del racconto in cui si narra la vicenda del cacciatore Gracco risale al 1917, nel periodo che intercorre tra Il processo e Il castello. Allo stesso anno appartiene anche un altro breve racconto non meno enigmatico, Il cruccio del padre di famiglia, nel quale è forse possibile ritrovare una chiave per interpretare anche la storia del cacciatore.³ Ne è protagonista un «essere» (Sein) - un essere che si chiama Odradek. Non si tratta di una persona. E tuttavia non si può negare che esso «sia», anzi, che esso «ci sia». È una specie di «rocchetto da refe piatto, a forma di stella ...

Non è soltanto un rocchetto, perché dal centro della stella sporge in fuori e di traverso una bacchettina, a cui se ne aggiunge poi ad angolo retto un'altra. Per mezzo di quest'ultima ... quest'arnese riesce a stare in piedi, come su due gambe».⁴ Odradek (un nome di incerta origine, forse slavo, o forse di matrice tedesca influenzata dallo slavo, in ogni caso un ibrido, e quindi doppio) è dunque una creatura in qualche modo intermedia tra la cosa e l'uomo. È impossibile ottenere su di lui notizie più precise perché è «mobilissimo e non si lascia prendere»:⁵ è qualcosa «di mezzo tra il meccanismo e la creatura umana, tra l'oggetto d'uso e l'organismo, e poiché partecipa dell'uno e dell'altro non è né questo né quello».⁶ Familiare ed estraneo a un tempo, domestico e straniero, come tutto ciò che è insieme heimlich e unheimlich,⁷ Odradek provoca inquietudine, è intensamente perturbante. Suscita irresistibilmente un interrogativo, anche se ci si avvede fin da subito che si tratta di una domanda per la quale non esiste una risposta: «Può morire?». Prima di arrendersi, si può tentare di rispondere attraverso un ragionamento, pur consapevoli dell'inadeguatezza di un approccio che pretenda di costruire una dimostrazione: «Tutto quello che muore ha avuto una

volta una specie di meta, di attività e in conseguenza di ciò si è logorato; ma non è questo il caso di Odradek».8 Per morire, è dunque necessario agire. Non basta, anzi, essere genericamente attivi. Occorre che questa attività sia in qualche modo «finalizzata», che essa si svolga in vista di qualche obiettivo, che tenda in un certo modo a una meta. Affinché un Sein - di qualunque tipo - possa essere effettivamente tale, deve poter morire. Ma affinché ciò possa accadere quel Sein deve aver avuto uno scopo a cui rivolgersi, qualcosa verso cui egli ha indirizzato la propria energia vitale. Di qui il paradosso. Più ancora: di qui la mia Sorge.9

Quel rocchetto di legno rivestito di filo, quell'ibrido linguistico,10 indefinibile nella sua «essenza», sospeso tra la nuda cosa e l'organismo, quell'Odradek potrebbe sopravvivermi: «Potrebbe darsi che un giorno ruzzolasse ancora per le scale, trascinandosi dietro quei fili, fra i piedi dei miei figli e dei figli dei miei figli». 11

Un'imminenza che incombe

«Sono qui, morto, morto, morto. Non so perché sono qui. Allora fui caricato come si conviene sulla barca della morte, misero morto, si fecero tre, quattro manovre come con qualunque altro ... tutto era a posto e io stavo disteso nella barca».12 Se si vuole sapere quale sia la condizione di Gracco; più ancora: se davvero si desidera acquisire qualcosa di coerente sul suo conto, questo è tutto ciò che è possibile dire. E cioè che egli è morto - tre volte morto - eppure che è ancora qui, ignaro dei motivi per i quali ciò accade.

Cosa può esservi di coerente in tutto ciò? In che modo questa singolare condizione, sospesa tra la reiterata certezza di essere morto e la non meno incontrovertibile presenza attuale, può essere definita coerente? Eppure, di questo si va alla ricerca: della coerenza. Di cose coerenti sono pieni i libri. Cose coerenti si sussurrano negli amplessi, le dicono i mercanti ai loro clienti, il predicatore dal pulpito, il giornale ai suoi lettori, i passeggeri dai finestrini dei treni. Cose coerenti si possono leggere nelle stelle, i torrenti le portano giù dalle montagne, la neve le risparge sulle vette.13 Come si può allora considerare

coerente l'essere morto con il fatto di «essere qui»? Come spiegare il caso del cacciatore della Foresta Nera, in viaggio ormai da millecinquecento anni con un vecchio battello?¹⁴ In nome della coerenza, di quella coerenza che è così ambita e così tenacemente richiesta, il suo caso resta inspiegabile. Anzi: neppure esiste. Non si può, insieme, essere morti - «morto, morto, morto» - ed essere-qui, Da-sein. D'altra parte, Gracco è certamente morto, precipitato durante una battuta di caccia per inseguire un camoscio. Ed è altrettanto indubitabile che egli ora sia qui.¹⁵ Ma è davvero così evidente l'incompatibilità fra l'essere-qui, tra l'esserci, e la morte? Davvero la morte può essere ricondotta all'annientamento dell'essere? «L'Essere per la morte [Sein-zum-Tode] deve essere concepito come determinazione dell'esserci [Dasein] e solo come tale».¹⁶ Tutto ciò non ha nulla a che vedere con una dissoluzione dell'uomo nella morte, né tanto meno con la dichiarazione che egli sia una mera «nientità». Al contrario, si tratta di «includere la morte nell'esser-ci per dominarlo nella sua ampiezza abissale e misurare così appieno il fondamento della possibilità dell'Essere».¹⁷ La morte che l'esserci può prefigurare quale sua possibilità estrema apre la prospettiva per considerare l'esistenza nella sua totalità e nella sua finitudine. È anzi essa a determinare il poter essere finito dell'esserci, che dunque assume il carattere specifico di un essere per la morte. Difatti, essendo la morte, nel senso più largo, «un fenomeno della vita», il vivere «deve essere inteso come un modo di essere cui appartiene l'essere-nel-mondo». ¹⁸

Da questo punto di vista, la morte non è affatto una semplice presenza che non si sia ancora realizzata, ma è piuttosto, e prima di ogni altra cosa, «un'imminenza che incombe». Ne consegue che «la morte è una possibilità di essere che l'Esserci stesso deve sempre assumersi da sé. Nella morte l'Esserci incombe a se stesso nel suo poter-essere più proprio».¹⁹ In tutto ciò ha grande spazio il precorrimiento o anticipazione della morte. La meditatio mortis libera dalla paura della morte, insegna a morire (e a vivere), dona piena sicurezza di fronte a un fatto che è effetto di una legge naturale. Essa costituisce l'uomo come un tutto autentico fondandolo radicalmente: è la meditazione sulla condizione più propriamente umana («la morte è la possibilità più propria

dell'esserci»),²⁰ per cui il singolo si fa consapevole della possibilità ineluttabile della fine, non prevedibile né voluta (come neppure il nascere), del suo tempo. La risolutezza precorritrice di fronte alla morte è l'accettazione della propria singolarità finita (del Sein zum Tode, l'essere per la morte), la calma angoscia di chi sa che la vita è tutto e nulla, l'impegno nell'agire affrancato da ogni illusione. L'autenticità di fronte alla morte si rivela progettualità e poter-essere consapevole: dall'angoscia della morte e della vita si dischiude, con l'avvertita possibilità della pura e semplice impossibilità dell'esserci, il senso della temporalità come costitutivo dell'esserci,²¹ e quindi il senso dell'essere dell'esserci. Via-di-qua!

Per morire, occorre dunque aver avuto «una specie di meta». A questa conclusione, come si è visto, si giunge interrogandosi sulla condizione di Odradek, per cercare di capire se egli possa morire. È necessario che vi sia stata un'attività, qualcosa che abbia logorato, e che dunque abbia infine condotto alla morte. Ma ciò non può essersi verificato per quell'ibrido che porta un nome slavo, o tedesco, o tedesco infiltrato dallo slavo. D'altra parte, immaginare che Odradek possa sopravviverci, quasi ci addolora. Una meta certamente aveva il cacciatore Gracco. Passava giornate intere a «mettersi in agguato, sparare, colpire, scuoiare le bestie», là nella Foresta Nera.

Eppure anche di lui si può dire che, pur essendo morto, in un certo modo è anche vivo. Il suo avere una meta non lo ha preservato del tutto dal destino di un viaggio interminabile, dallo starsene adagiato in una barca senza timone, sospinta dal vento che soffia nelle più basse regioni della morte. Senza tuttavia mai riuscire a giungere alla sommità dello scalone. Senza poter varcare quel portone lassù.²² A una meta si riferisce anche il protagonista di un altro breve racconto, La partenza.

L'antefatto conduce direttamente alla scena principale, dominata dall'incomprensione tra i due personaggi che vi compaiono. Al comando di andare a prendere il cavallo nella stalla, il servo non risponde, perché non comprende. Qualcosa di simile accade quando a lui si domanda quale sia il significato del suono di una tromba che si ode in lontananza. Il

servo non lo sa, anzi afferma di non aver udito nulla. Poi, mentre il protagonista, sellato il cavallo, giunge in prossimità del portone, la domanda: «“Dove vai, signore?”. “Non lo so”, risposi. “Pur che sia via di qua, via di qua, sempre via di qua, soltanto così posso raggiungere la mia meta”. “Dunque sai quale è la tua meta” osservò. “Sì” risposi. “Te l’ho detto. Via-di-qua; ecco la mia meta”».23 La meta non è dunque un luogo verso il quale si vada. Coincide piuttosto con un andare via, con un allontanarsi. Con un non essere più qui, senza che si possa dire dove si stia andando. Ciò che ci attende è un viaggio, talmente lungo che si dovrà morire di fame se non si troverà nulla per la via. Nessuna provvista potrà salvare. Ma, «per fortuna, è un viaggio veramente straordinario».24 Ma se la meta è semplicemente un «via-di-qua», allora vuol dire che non è possibile conoscere la via. Né possiamo sperare che altri ce la indichino. Inevitabilmente, colui a cui ci dovessimo rivolgere con questa domanda ci risponderebbe: «Da me vuoi sapere la via? ... Rinuncia, rinuncia».25

A chi protesta perché il «sapere» non fornisce risposte esaurienti a questi interrogativi. Ai molti che si lamentano per il fatto che le parole dei sapienti sono sempre e soltanto delle similitudini, inapplicabili alla vita di ogni giorno. A quanti non capiscono che quando il saggio dice «vai di là», non intende che si debba passare dall’altra parte della via, ma «intende qualche “di là” favoloso, qualcosa che non conosciamo, che nemmeno lui saprebbe indicare meglio».26 A tutti costoro si deve ricordare un punto decisivo, e cioè che «tutte queste similitudini dicono soltanto che l’Inconcepibile è inconcepibile».27

La stanchezza di Prometeo

A un esito per molti aspetti analogo perveniamo anche seguendo il percorso delineato in un altro racconto di Kafka, intitolato Prometeo e dedicato alle «quattro leggende» che riguardano la figura del titano ribelle. Personaggio enigmatico e complesso fin dal modo in cui di lui si narra nell’antichità, egli stesso similitudine o metafora di difficile, forse impossibile, decifrazione, protagonista di una vicenda

attraverso la quale si è cercato di descrivere il processo dell'antropogenesi, prima ancora che nella scrittura kafkiana Prometeo compare come genuino problema già nelle grandi versioni classiche del mito. Introdotto per spiegare l'origine della *téchne*, egli si rivela in effetti come testimonianza dei limiti invalicabili della tecnica, soverchiata dalla ben maggiore forza della necessità. La salvezza che egli avrebbe dovuto donare agli uomini, si manifesta sempre accompagnata dall'altra faccia, quella della condanna. Perfino l'unico autentico regalo da lui conferito agli uomini - *elpis*, la speranza - rivela una insuperabile duplicità, nella compresenza di *dóron* e *dólos*, di dono e inganno.

La stessa funzione di mediazione che egli avrebbe dovuto svolgere, rimediando alla *krisis* del rapporto fra dei e uomini, e ristabilendo il dominio di Zeus, non sfugge ai vincoli dell'ambivalenza. Le catene che lo inchiodano sulle rupi del Caucaso alludono anche ai ceppi che tengono avvinto lo stesso genere umano.²⁸ Rispetto alla lunga e ininterrotta tradizione precedente, Kafka si concentra in maniera particolare sull'aspetto abitualmente taciuto, o comunque scarsamente valorizzato, vale a dire la considerazione di ciò che accade a Prometeo dopo il sacrilegio, dopo la condanna di Zeus e l'esecuzione della punizione. L'attenzione è portata su ciò che, a distanza di secoli, è rimasto di quella vicenda esemplare, su quale sia stato il destino finale del titano, duramente sanzionato perché - come ricorda la prima leggenda - egli avrebbe tradito gli dei a vantaggio degli uomini. Di questo parla la seconda leggenda, secondo la quale il dolore conseguente ai colpi di becco dell'aquila avrebbe indotto Prometeo ad addossarsi sempre di più alla parete rocciosa, fino a diventare una cosa sola con essa. Dopo anni, secoli, di sofferenza, non vi sarebbe stata più alcuna differenza tra l'uomo e la rupe, l'uno diventato ormai parte dell'altra, l'uno indistinguibile rispetto all'altra. Diverso l'esito immaginato dalla terza leggenda. Con il passare del tempo, la vicenda sarebbe stata gradualmente dimenticata. Non ci si ricordò più del suo tradimento, né dell'ira di Zeus, né della condanna inflitta. Tutti i personaggi coinvolti - gli dei, l'aquila, lo stesso titano ribelle - finirono per dimenticare. Quell'evento originario, dal quale sarebbe poi scaturita la storia degli

uomini, e del loro rapporto con gli dei, sarebbe stato alla fine del tutto dimenticato. Ma è alla quarta leggenda che è consegnata la visione del mito più affiatata al «tono» e al «senso» degli «undici figli», generati in questo intenso passaggio della biografia intellettuale dello scrittore. Secondo la quarta, infatti, la conclusione dell'intera vicenda sarebbe stata improntata alla stanchezza. Ci si stancò di Prometeo, che non aveva più motivo di essere. Si stancarono gli dei. Perfino la ferita - stanca - alla fine si richiuse. «Rimase l'inspiegabile montagna rocciosa».29

Lapidario il commento finale: «La leggenda tenta di spiegare l'inspiegabile. Siccome proviene da un fondo di verità, deve terminare nell'inspiegabile». 30

Il canto delle Sirene

«Amici, non è giusto che una persona o due soltanto sappiano quello che mi ha rivelato Circe divina. Io ve lo dirò affinché, consapevoli, possiamo affrontare la morte o sfuggire al destino fatale.

Per prima cosa ci impone di evitare il canto divino delle Sirene e il loro prato fiorito. Posso ascoltarle io solo: ma con saldissime funi dovete legarmi perché io resti immobile, ritto alla base dell'albero - a esso siano fissate le corde. E se vi prego e vi ordino di liberarmi, allora dovete stringermi con funi ancora più numerose».31 In questi termini, segnando netto il discrimine tra sé e i suoi compagni di avventura, e riservando solo a se stesso la possibilità di ascoltare il canto delle Sirene, mentre gli altri avranno le orecchie sigillate con la cera, l'Ulisse omerico affronta l'insidia che si preannuncia prima del passaggio tra Scilla e Cariddi. L'inventore del cavallo di Troia non intende rinunciare ad ascoltare il canto delle Sirene - canto ammaliatore, fonte di piacere e di conoscenza, ma anche di rovina e di morte. Ne farà esperienza, ma al tempo stesso a esso resisterà, facendosi legare all'albero della nave. Nell'archetipo del mito, dunque, è ancora una volta la *métis*, l'inconfondibile scaltrezza dell'eroe, ciò che consente a Ulisse di assaporare il piacere seducente del canto, senza esserne rovinosamente travolto.

Come nel racconto relativo a Prometeo, anche nella rilettura kafkiana del mito omerico (Il silenzio delle Sirene) si assiste al rovesciamento dello schema tradizionale.³² Non il canto ma, all'opposto, il silenzio è l'arma della quale dispongono le Sirene. Al primo è pensabile di poter resistere, assortendo la cera e le funi. Di fronte al secondo, nessun mortale è in grado di sopravvivere. All'arrivo di Ulisse, infatti, le Sirene non cantarono, mentre egli si avvicinava convinto che la cera e le catene lo avrebbero preservato dal pericolo mortale. Accadde così che egli «non udì il loro silenzio, credette che cantassero e immaginò che lui solo fosse preservato dall'udirle. Di sfuggita le vide girare il collo, respirare profondamente, notò i loro occhi pieni di lacrime, le labbra socchiuse, e reputò che tutto ciò facesse parte delle melodie che, non udite, si perdevano intorno a lui». Dunque Ulisse - paradigma della scaltrezza, dell'intelligenza astuta - non si avvede che lo stratagemma da lui escogitato è di fatto vanificato da un comportamento del tutto inatteso, sicché «proprio quando era loro più vicino, egli non sapeva più nulla di loro». Esse, d'altra parte, non avevano più voglia di sedurre: «volevano soltanto ghermire il più a lungo possibile lo splendore riflesso dagli occhi di Ulisse».³³ Ma il racconto kafkiano non si arresta qui. Vi è ancora il guizzo di quella che lo stesso autore definisce come un'appendice - in realtà, un'ulteriore metabolé, un vero e proprio «rovesciamento» in senso drammaturgico, destinato a spiazzare definitivamente il lettore. Si può infatti supporre che l'astuzia dell'eroe fosse tale, da riuscire a prevalere anche sul Fato. Benché ciò possa apparire incomprensibile alla mente umana, «può darsi che realmente si sia accorto che le Sirene tacevano e in un certo qual modo abbia soltanto opposto come uno scudo a loro e agli dei la sopra descritta finzione».³⁴

Lo schema «logico» di questa rilettura si ritrova anche in un racconto apparentemente minore, L'esame, di pochi anni successivo al fecondo anno degli «undici figli». Ne è protagonista un domestico, avvezzo nelle ore libere a recarsi in un'osteria, nella quale egli aveva individuato una sorta di osservatorio: una piccola finestra dalla quale poteva scorgere le finestre della casa che lo ospitava. Finché una volta, recatosi come di consueto all'osteria, trovò che il suo osservatorio era

già occupato da un cliente. Mentre stava per allontanarsi, si sentì richiamato, con un invito a cui era difficile sottrarsi. «Perché vuoi scappare?» - chiese l'avventore al domestico - «Siedi qua e bevi! Pago io». «Mi misi dunque a sedere. Egli mi fece qualche domanda, ma io non seppi rispondere ... Dissi perciò: “Penso che sarai pentito di avermi invitato: me ne vado” e feci per alzarmi. Lui invece allungò la mano sopra la tavola e mi costrinse a rimanere seduto: “Resta qua” esclamò. “È stato soltanto un esame. Chi non risponde alle domande lo ha superato”».35

Un ponte sull'abisso

Si farebbe torto anzitutto all'autore, se si cercasse di tradurre (letteralmente: di condurre fuori, e dunque anche di allontanare dal loro significato originario) i lampi della narrazione kafkiana in una «concezione» della morte, più o meno stabilmente strutturata dal punto di vista concettuale. Perché ci si possa confrontare con il pensiero di Kafka su questo tema cruciale, non è necessario che il racconto venga più o meno arbitrariamente trasformato in discorso, che l'inesauribile polivalenza del *mythos* venga congelata nella talora piatta univocità del *lógos*.36 Se ne smarrirebbe inevitabilmente non solo la carica suggestiva, ma anche e soprattutto quella connotazione enigmatica che resiste a ogni assioma di chiusura, che eccede qualunque tentativo di compiuta razionalizzazione. Nessuna apologia del «sentimento», nessuna impropria gerarchia che subordini al «cuore» la «ragione». Ma solo il riconoscimento dell'inseparabilità tra «forma» (narrativa) e «contenuto» (filosofico), la presa d'atto che - per ritornare ai vertiginosi spunti kafkiani - l'impossibilità di andare oltre le mere similitudini è di per sé un modo per affermare l'inconcepibilità dell'inconcepibile. Ciò perché è la stessa scrittura kafkiana a essere nel suo insieme una similitudine, una metafora di se stessa.

Di ciò scrive l'autore praghese in un racconto, *Il ponte*, a cui è affidato il compito di «dire» quale sia la natura della scrittura, nell'unico modo in cui questo dire possa essere

formulato, vale a dire mediante appunto una similitudine. È la metafora del ponte gettato sopra un abisso. Il ponte non può mai essere percorso perché quando ciò avviene e un passo umano comincia a inoltrarsi sul suo dorso, esso si volge a guardare chi lo sta appunto percorrendo: «Chi era? Un bambino? Un sogno? Un bandito? Un suicida? Un tentatore? Un distruttore? E mi girai per vederlo. Un ponte che si volta? Non mi ero ancora voltato che già precipitavo ed ero già straziato e infilzato sui sassi aguzzi che mi avevano sempre fissato così pacifici dall'acqua impetuosa».37 Si può dire - sempre in via di similitudine, e dunque senza nulla pretendere di dedurre - che il ponte di Kafka raggiunge l'«altra riva» solo quando nessuno lo percorre. Il linguaggio è un ponte che sormonta l'abisso tra significante e significato, solo allorché nessuno lo «percorra», mentre altrimenti può solo condurre a precipitare nell'abisso.38 «Tutte le “parabole” di Kafka ruotano intorno a tale esperienza: che la vita è sviaimento, che non c'è via che porti alla vita. Il vivere è porre mete, provarne desiderio, ma nessun sentiero perfetto vi conduce ... Mettersi per via ci è dato, anche se mai potremo chiaramente indicarne la causa».39 Così è anche e soprattutto per il tema della morte, sul quale l'autore ritorna costantemente, lungo tutto l'arco della sua breve esistenza.40 Il vacillamento, e infine la cancellazione, dei confini che dovrebbero separare la vita dalla morte, infrange ogni schema dualistico, mescola e contamina due ambiti abitualmente considerati distinti e opposti, destabilizza certezze precostituite, apre a una dimensione libera e indeterminata, nella quale perdono nettezza di contorni preesistenti identità separate. Come Gracco, ciascuno di noi è morto - anzi, è «morto, morto, morto» - pur continuando a essere vivo, pur proseguendo un viaggio del quale non si può prevedere la fine. Icona di questa condizione irresolubilmente duplice è Odradek, doppio già nel nome, creatura ibrida tra cosa inanimata e organismo vivente, impossibilitato a morire perché privo di una meta, e al tempo stesso incerto e malfermo nella sua precaria esistenza sulle sue due gambe.41

L'evanescenza di ogni rigida distinzione tra il dominio della vita e l'ambito della morte si presenta insieme come causa e conseguenza della mancanza di una via che possa essere

percorsa, di una strada di cui si possa dire da dove viene e dove conduce. Ride, girandosi per essere solo con la propria risata, ride la guardia alla quale abbiamo domandato quale sia la strada. Ride, dopo averci detto: «Rinuncia!». Non ne sa di più, della strada da percorrere, il protagonista della Partenza.

Sa solo che la sua meta è «via-di-qua». E sa che il viaggio, benché lungo e carico di insidie - o meglio, proprio per questo - è un viaggio «veramente straordinario». Non è possibile pretendere più di questo, illudersi di poter decifrare l'enigma della vita e della morte, cercare di sapere qualcosa che appaia essere definitivo. Dobbiamo accontentarci delle similitudini. E dobbiamo ricordarci che le similitudini dicono che l'Inconcepibile è inconcepibile. Il suggello di questa condizione può forse essere indicato in un appunto scritto da Kafka negli ultimi anni di vita: «Uno dei primi segni che cominciamo a capire - ha confidato un giorno a un amico - è che non ci vergogniamo più di dover morire; si prega di venire trasferiti dalla vecchia cella, che odiamo, a una nuova che dobbiamo ancora imparare a odiare. C'entra anche un briciolo di fede, che durante il trasferimento il Signore passi per caso nel corridoio, guardi in faccia al prigioniero e dica: "Costui non rinchiudetelo più. Ora viene con me"». 42

7. Pensare la morte

Tra Kierkegaard e Derrida

«Mysterium tremendum»

Nato a Turnov, e dunque boemo come Rilke e come Kafka, entrambi nati a Praga, è Jan Patocka, uno degli ultimi allievi di Edmund Husserl (anch'egli, a sua volta, ceco, in quanto nato a Prossnitz, in Moravia),¹ il terzo di una triade di grandi filosofi cechi.² Sviluppando alcune intuizioni desunte da Eugen Fink,³ Patocka rileva che, fra i tratti distintivi del filosofo platonico, vi è anche quello di essere riuscito a vincere la morte, precisamente perché non è fuggito davanti a lei, ma l'ha anzi affrontata faccia a faccia: «La sua filosofia era *meléte thanatou*, cura della morte; la cura dell'anima è indisciungibile dalla cura della morte, che diventa l'autentica cura della vita, in quanto la vita (eterna) nasce da questo guardare la morte in faccia, dal trionfo sulla morte (è possibile che non sia nient'altro che questo "trionfo")». ⁴ Emerge, in questa prospettiva, una «nuova e luminosa mitologia dell'anima», essenzialmente fondata sul dualismo che distingue - ma in forma non mutualmente esclusiva - l'autentico-responsabile, da un lato, e l'orgiastico-eccezionale dall'altro, dove l'orgiastico non è cancellato o rimosso, ma semplicemente disciplinato.

Conclusa la fase storica inscritta nel quadro della *pólis*, prima, e poi della *civitas*, la nuova fase inaugurata dal cristianesimo è principalmente caratterizzata dall'aprirsi di una nuova svolta, specificamente per ciò che riguarda il rapporto tra l'elemento orgiastico e la nozione stessa di responsabilità. Affiora in questo modo un aspetto che si presenta con le caratteristiche del mistero - del *mysterium tremendum*. Tremendum, perché ora la responsabilità inerisce

non all'essenza umanamente conoscibile del Bene, come è in Platone, ma al rapporto insondabile che ci mette in relazione con quell'essere assoluto che ci tiene nelle sue mani: l'anima «non è in rapporto con un oggetto, foss'anche il più sublime (come il Bene platonico), ma con una persona che può guardare dentro di lei senza essere vista».5 Di qui una riformulazione del concetto di responsabilità,6 secondo la quale l'uomo non può più attribuire a un ruolo che gli sia stato assegnato - al destino, insomma - l'orientamento delle sue scelte. L'io diventa responsabile «perché, posto a confronto con la morte e con il nulla, ha preso su di sé ciò che ciascuno può realizzare soltanto in sé e per cui è insostituibile».7 Anche il peccato assume un senso nuovo, poiché viene a configurarsi come un'offesa che ha carattere personale, nei confronti dell'amore di Dio, e che dunque può trovare risposta soltanto a livello personale. Nel rapporto con la morte vengono così a ridefinirsi, assumendo contorni inediti, le nozioni di responsabilità, peccato e insostituibilità personale. In questo orizzonte teorico generale, la civiltà tecnica - che è, fin dal titolo del saggio,8 il principale bersaglio della critica di Patocka - segna il ritorno del demonico, poiché livella e infine neutralizza la singolarità insostituibile e misteriosa (il *mysterium tremendum*, appunto) dell'io responsabile. Lo stesso individualismo su cui ruota la civiltà tecnica del Novecento è essenzialmente fondato su un processo di scambio, che tende a privilegiare il «ruolo» rispetto alla «persona». Viene con ciò condotta alla sua espressione più compiuta la tendenza storica, già individuata da Jacob Burckhardt, secondo la quale a partire dal Rinascimento l'individualismo moderno implica la massima valorizzazione non dell'individuo in carne e ossa, e cioè della persona, ma del ruolo sociale da lui svolto. La stessa uguaglianza tra tutti, assunta quale principale parola d'ordine della rivoluzione borghese, diventa l'uguaglianza oggettiva dei ruoli, anziché delle persone. Morire per un altro: sacrificio e insostituibilità «Il primo risveglio alla responsabilità, nella sua forma platonica, corrisponde per Patocka a una conversione nell'esperienza della morte. La filosofia nasce in questa responsabilità, e al contempo il filosofo nasce alla propria responsabilità».9

È quanto accade allorché l'anima, esercitandosi a morire, si

prepara a liberarsi dal corpo, e dunque anche dal demonico e dall'orgiastico. D'altra parte, il sopravvento del *mysterium tremendum*, a cui si riconduce il cristianesimo, inaugura un'altra morte, un modo diverso di dare o di darsi la morte. In questo modo, il rivolgimento cristiano coincide con un dono - un dono capace di trasformare il Bene platonico in bontà e in amore, entrambi intesi come elargizione gratuita. Ne consegue che la stessa vita responsabile venga intesa «come il dono di qualcosa che, in ultima analisi ... ha le caratteristiche proprie di ciò che è inaccessibile ed eternamente superiore all'uomo, e cioè le caratteristiche del mistero».10 Emerge, in questo passaggio di grande densità teoretica, un modo nuovo di concepire la morte, nel rapporto triangolare che essa intrattiene con la responsabilità e con il segreto. 11

Colui che riceve il dono, infatti, accoglie insieme anche una morte, una morte «data», o più esattamente il dono di morire in un certo modo e non in un altro. Di qui un passo ulteriore: fare l'esperienza della responsabilità a partire dalla legge data, fare l'esperienza della propria singolarità assoluta, e apprendere la propria morte, si rivelano come la stessa esperienza. Difatti, la morte «è precisamente ciò che nessuno può patire né affrontare al mio posto. La mia insostituibilità mi viene ... donata dalla morte. È lo stesso dono, la stessa fonte, si dovrebbe dire la stessa bontà e la stessa legge. Dalla morte come luogo della mia insostituibilità ... mi sento chiamato alla mia responsabilità».12

Un percorso concettuale per molti aspetti simile a quello indicato da Patocka ritroviamo anche in un contesto teorico diverso, eppure in numerosi punti coincidente con il ragionamento proposto dal filosofo ceco: mi riferisco a Essere e tempo, di Martin Heidegger. Ciò che in entrambi i testi viene sottolineato è che la morte è il luogo in cui si manifesta pienamente la mia insostituibilità. Nessuno può morire per me, se questa espressione vuol dire al mio posto, invece di me: «nella misura in cui la morte "è", essa è sempre ed essenzialmente la mia morte». Ciò perché «nel morire si fa chiaro che la morte è costituita ontologicamente dal carattere dell'esser-sempre-mio e dall'esistenza. Il morire non è un semplice accadimento, ma un fenomeno che va compreso esistenzialmente».13

Si impone qui una precisazione. Nell'esperienza del sacrificio, ciò a cui si assiste non è la smentita di quanto è stato appena affermato. Il sacrificio - si tratti del sacrificio nello spazio pubblico delle comunità religiose o politiche, ovvero di quello nello spazio privato delle famiglie - implica, infatti, che si dia la propria vita in favore dell'altro, ma non significa affatto morire al suo posto. Anzi, in tanto è possibile offrire la mia vita per altro (per Dio, per la patria, per la persona amata ecc.), proprio in quanto il morire resti il mio morire. Il dono insito nel sacrificio presuppone dunque - anziché contraddire - la mia insostituibilità. Indubbiamente, tra le possibilità dell'essere-assieme nel mondo vi è anche quella della sostituibilità, come può confermare l'analisi della quotidianità, dove è frequente e ricorrente la sostituzione, al punto da poter affermare che non solo è possibile, ma è anche necessario, che un Esserci, entro certi limiti, sia l'altro. Ma questa possibilità di sostituzione fallisce invece irreparabilmente quando si tratti del morire: «Nessuno può assumersi il morire di un altro. Ognuno può, sì, "morire per un altro". Ma ciò significa sempre: sacrificarsi per un altro in una determinata cosa».¹⁴ Le implicazioni di questo scarto, di questa breve distanza, che rende tuttavia tra loro incommensurabili il sacrificio - in cui io mi dono per un altro - e il morire, nel quale viceversa non è possibile alcuna sostituzione, perché mai potrò morire al posto dell'altro, coinvolgono nel suo insieme la «triangolazione» a cui si è in precedenza accennato. Prendendo atto dell'impossibilità di morire per un altro, con ciò stesso assumo la mia insostituibilità, e insieme anche la mia stessa responsabilità. Poiché, come si è visto, la morte è la sola cosa al mondo che nessuno può dare né prendere; poiché, ancor più esattamente, il morire non è qualcosa che possa essere preso in prestito, o trasferito, non può essere né promesso né trasmesso, ne risulta che «la morte è questa possibilità del dare-prendere che si sottrae a ciò che rende possibile, ovvero precisamente al dare-prendere. Morte è il nome di ciò che sospende ogni esperienza del dare-prendere». ¹⁵

Sorgono qui alcune obiezioni cruciali. Heidegger si chiede se l'esperienza dell'Esserci come totalità non possa essere data proprio a partire dall'esperienza della morte dell'altro. Mentre, infatti, la mia morte coincide con la soppressione dell'esperienza che potrei avere di essa, la morte dell'altro mi è in qualche modo data. In realtà, sia pure in termini diversi, o addirittura rovesciati, questa prospettiva va incontro alle stesse difficoltà insite nell'esperienza della propria morte. Anche la morte dell'altro è un compimento effettivo e non può dare accesso all'esperienza della totalità del Dasein in quanto Dasein. In questa deviazione - dalla propria morte alla morte dell'altro - emergono due aspetti tra loro correlati. Da un lato, il tentativo di trovare nell'esperienza della morte dell'altro l'esperienza di qualcosa che accade a tutti. Ma, dall'altro lato, ci avvediamo insieme che, in questo tentativo, finiamo per mancare proprio la nostra morte: «La morte si mostra così come possibilità senza sostituzione possibile».16

L'aporia così rilevata agisce però anche come apertura a una dimensione più compiuta, nella quale inquadrare il problema della morte. Difatti, muovendo dalla consapevolezza dell'impossibilità di avere altra esperienza della morte, che non sia quella della morte dell'altro, si giunge a cogliere il darsi di un rapporto essenziale tra la morte e l'altro, e dunque anche tra la mia morte e la morte dell'altro. Tutto ciò non significa affatto che, come si potrebbe pensare, dalla morte dell'altro sia possibile desumere qualche caratteristica universale, che sia in quanto tale riferibile anche alla propria morte. Nessuna analogia, nessun discorso simile, può essere estrapolato dall'esperienza della morte dell'altro, per essere poi «applicato» alla mia propria morte.17 E tuttavia, pur evitando ogni indebito accostamento tra due «esperienze» fra loro incommensurabili, quali sono quella della morte dell'altro e quella della mia propria morte, è comunque possibile individuare nel rapporto con la morte dell'altro un tratto che coinvolge il mio proprio modo di essere, qualcosa che in una certa misura «mi appartenga».18 Per quanto ardua possa sembrare questa direzione di ricerca, si tratterebbe di «pensare il senso della morte - non renderla inoffensiva, né giustificarla, né promettere la vita eterna, ma cercare di mostrare il senso che essa conferisce all'avventura umana, cioè all'essanza

L'esperienza della responsabilità

Come si può intuire, nella sua peculiarità questo approccio al problema della morte retroagisce anche sul modo in cui può essere concepita la responsabilità. Difatti, una volta assunta la prospettiva che si è indicata, risulta consequenziale che io mi riconosca responsabile della morte dell'altro, al punto da includermi nella morte. Si può dire, infatti, che «“sono responsabile dell'altro in quanto egli è mortale”. La morte dell'altro. È questa la morte prima».20 La connessione tra la morte e la responsabilità rinvia al completamento della relazione «triangolare», vale a dire al vertice che è costituito dal segreto.

Come sottolinea più volte Derrida, non si tratta di un tema fra gli altri. Se si vuole valorizzare il proprio della singolarità insostituibile, e dunque determinare il senso più profondo dell'aporia che soggiace alla nozione stessa di responsabilità, è indispensabile recuperare pienamente la valenza della figura del segreto. Difatti, «una storia del segreto come storia della responsabilità si lega alla cultura della morte, ovvero alle diverse figure della morte data».21 Nell'analisi derridiana, il luogo originario nel quale si manifesta concretamente l'intreccio tra singolarità, segretezza e mortalità - non «un tema fra gli altri», ma il tema fondamentale -, quell'intreccio che è alla base dell'esperienza della responsabilità, è da individuare nella figura di Abramo, e specificamente nella vicenda del sacrificio di Isacco, assunta come l'esempio più calzante del paradosso che è insito nel concetto di dovere e di responsabilità assoluta.22

Ciò perché l'episodio descritto nel Genesi rinvia esplicitamente al tema della morte data, da un lato, e attraverso la questione del segreto, riconduce d'altra parte alla posizione e all'azione di una singolarità insostituibile. In altre parole, l'intreccio al quale si è fatto fin qui riferimento, che salda insieme morte, segreto e responsabilità, troverebbe nel sacrificio di Isacco da parte di Abramo il punto di più acuta e pregnante tensione problematica. In questo passaggio, il

riferimento alla riflessione di Kierkegaard sulla figura del «padre della fede» diventa obbligato. Nell'elaborata, e al tempo stesso lineare e coerente, costruzione derridiana, dall'originario punto di partenza in Patocka, attraverso Heidegger e Lévinas, si è infine giunti al filosofo danese - a Kierkegaard che medita su un passo cruciale del Genesi.

Il filo conduttore di questo percorso resta il tema della morte, da un lato in connessione con la questione del tempo, e dall'altro nella sua relazione indissolubile con la nozione di responsabilità (e quindi anche con il segreto). L'episodio biblico riveste così un ruolo centrale, in ogni senso decisivo, per quanto riguarda un'adequata messa a fuoco del problema della morte. Una sorta di laboratorio concettuale, nel quale convergono, e dal quale si irradiano, i principali interrogativi relativi all'esperienza del morire: lo scarto, ma insieme anche il nesso, fra la morte dell'altro e la propria morte; l'aporia della responsabilità, di una risposta a una voce che non può che implicare la mancata risposta ad altre voci; il rapporto tra il piano dell'etica, sul quale si muove - fino ai piedi del Moria - lo stesso Abramo, e il livello della fede, al quale ascende colui che della fede sarà definito il padre; il segreto, dolorosamente custodito dal patriarca lungo gli interminabili tre giorni del viaggio; fino al nodo in cui i vari aspetti ora indicati si relazionano tra loro in un insolubile groviglio teorico e pratico, vale a dire il tema del donare la morte, o della morte «data». Nel dialogo serrato tra Derrida e Kierkegaard intorno alla figura di Abramo, l'inesausta inquisitio sul problema del morire assume contorni più definiti.

Sul monte Moria

«Dopo queste cose, Dio mise alla prova Abramo e gli disse: «Abramo, Abramo!». Rispose: «Eccomi!». Riprese: «Prendi tuo figlio, il tuo unico figlio che ami, Isacco, va' nel territorio di Moria e offrilo in olocausto su di un monte che io ti indicherò» (Genesi, 22, 1-2).²³ Ad Abramo, quando aveva settantacinque anni, Dio aveva imposto di andarsene dalla terra in cui viveva, di abbandonare la casa di suo padre verso il paese che gli sarebbe stato indicato. Se avesse accolto il

comando di Dio, egli sarebbe stato benedetto e avrebbe visto il suo nome diventare grande: da lui sarebbe nato un grande popolo. Anche allora, Abramo aveva obbedito: aveva preso la moglie Sara, e Lot, figlio di suo fratello, e tutti i beni che aveva acquistato in Carran e si era incamminato verso il paese di Canaan. Passati gli anni, dopo innumerevoli traversie, dopo il soggiorno in Egitto e il ritorno in Cananea, dopo la separazione da Lot e la campagna dei quattro re, nuovamente il Signore si era rivolto ad Abramo con una promessa: non sarebbe rimasto senza figli, non sarebbe stato Eliezer di Damasco, il suo domestico, l'erede della sua casa; «Guarda in cielo e conta le stelle, se riesci a contarle ... Tale sarà la tua discendenza». E Abramo, ancora una volta, «credette al Signore, che glielo accreditò come giustizia» (Genesi, 15, 56).²⁴ Quando poi Abramo ebbe raggiunto novantanove anni, Dio gli disse: «Sara, tua moglie, ti partorerà un figlio e lo chiamerai Isacco. Io stabilirò la mia alleanza con lui come alleanza perenne, per essere il Dio suo e della sua discendenza dopo di lui» (ibid., 17, 19). Abramo e Sara erano vecchi, avanti negli anni; era cessato a Sara ciò che avviene regolarmente alle donne. All'annuncio di Dio - «tornerò tra un anno a questa data e allora Sara ... avrà un figlio» - ella rise in cuor suo, pensando: «Avvizzita come sono dovrei provare il piacere, mentre il mio signore è vecchio!» (ibid., 18, 10-12). Al che Dio disse ad Abramo: «C'è forse qualcosa di impossibile per il Signore? Al tempo fissato tornerò da te alla stessa data e Sara avrà un figlio!» (ibid., 18, 14). Passato un anno, il Signore visitò Sara e fece come aveva promesso. Ella concepì e partorì ad Abramo un figlio nella vecchiaia, nel tempo che era stato fissato. Abramo chiamò Isacco il figlio che gli era nato e lo circoncise quando ebbe otto giorni, come Dio gli aveva comandato (ibid., 21, 1-7). Dopo tutto ciò, «Dio mise alla prova Abramo e gli disse: “Prendi il tuo unico figlio”».

Fidando sempre nella parola di Dio, Abramo aveva lasciato tutto, aveva raggiunto il paese promesso alla sua discendenza, aveva atteso pazientemente per settant'anni la nascita del figlio. Adesso riceve l'ordine di sacrificare il figlio che tanto amava. Senza spiegazioni. Senza poter capire perché debba annullare la vita che gli era stata donata. Senza che nessuna «logica» possa essere individuata nel comando ricevuto.

Eppure, alla voce di Dio che lo chiama egli risponde «Eccomi!» - la parola dell'obbedienza. Quando la chiamata ha echeggiato, «gioiosamente e coraggiosamente, pieno di fiducia e a voce piena, Abramo disse: "Eccomi!"».25 Fu così che egli intraprese il viaggio che doveva condurlo sul monte Moria, la stessa montagna sulla quale sarebbe stato poi edificato il Tempio di Gerusalemme. Con il figlio Isacco, camminarono tre giorni, in silenzio. Alla mattina del quarto giorno Abramo scorse in lontananza la montagna, rimandò indietro i servi e, preso Isacco per mano, cominciò l'ascensione, portando con sé il fuoco e il coltello per il sacrificio. Allora Isacco si rivolse al padre: «"Padre mio!". Rispose: "Eccomi, figlio mio". Riprese: "Ecco qui il fuoco e la legna, ma dov'è l'agnello per l'olocausto?". Abramo rispose: "Dio stesso provvederà l'agnello per l'olocausto, figlio mio!"» (Genesi, 22, 7-8).26 Proseguirono insieme, finché arrivarono nel luogo che Dio aveva indicato. Qui Abramo costruì l'altare, collocò la legna, legò il figlio Isacco e lo depose sull'altare, sopra la legna. «Poi Abramo stese la mano e prese il coltello per immolare suo figlio. Ma l'angelo del Signore lo chiamò dal cielo e gli disse: "Abramo, Abramo!". Rispose: "Eccomi!"» (Genesi, 22, 10-11). Ancora una volta - è la terza - Abramo pronuncia la parola dell'obbedienza. La prima volta egli ha ob-audito alla chiamata di Dio, al comando di condurre l'amato figlio sul monte Moria per farne olocausto.

Successivamente, egli ha risposto «Eccomi!» all'appello di Isacco. Infine, nel momento culminante, mentre il coltello sovrasta già la testa del figlio, egli pronuncia la parola dell'obbedienza di fronte alla chiamata dell'angelo inviato da Dio. In tutti e tre questi casi, Abramo ha manifestato la sua inclinazione all'ascolto, ha confermato di essere disposto all'obbedienza. Al tempo stesso, in tutti e tre i casi, nel corrispondere alla chiamata di una voce, egli non ha risposto alla chiamata di altre voci. Con ciò, egli si è dunque dimostrato totalmente responsabile e - insieme - totalmente irresponsabile. Non l'una cosa o l'altra - ma insieme l'una cosa e l'altra, l'una cosa proprio in quanto l'altra.27 E l'angelo disse: «"Non stendere la mano contro il ragazzo e non fargli alcun male! Ora so che tu temi Dio e non mi hai rifiutato tuo figlio, il tuo unico figlio". Allora Abramo alzò gli occhi e vide un ariete impigliato con le corna in un cespuglio. Abramo andò a

prendere l'ariete e lo offrì in olocausto invece del figlio» (Genesi, 22, 12-13).²⁸ Dopo tutto ciò, comparve nuovamente l'angelo per confermare l'alleanza con il Signore, e la benedizione rivolta ad Abramo: a lui sarebbe stata concessa una discendenza molto numerosa, «come le stelle del cielo e come la sabbia che è sul lido del mare». Tutte le nazioni della terra sarebbero state benedette attraverso la sua discendenza, perché egli aveva obbedito alla voce del Signore (Genesi, 22, 15).

La fede tra angoscia e persecuzione

«Abramo, il Padre della fede, rimase nella fede lungi dai limiti, da quei confini dove la fede svanisce in riflessioni». ²⁹ Ciò che peculiarmente caratterizza la sua figura è appunto la fede. Ma si tratta di capire bene che cosa si debba intendere quando si parla di fede, e più ancora quando ci si riferisca a colui che, per antonomasia, è considerato il Padre della fede. «Cos'è credere?» - si domanda Kierkegaard: «È volere (ciò che si deve e perché si deve) in obbedienza riverente e assoluta difendersi contro i pensieri vani di voler comprendere e contro le vane immaginazioni di poter comprendere». ³⁰ Da questo punto di vista la fede riguarda certamente non soltanto ciò che è al di là dell'orizzonte temporale della nostra vita, ma anche la vita stessa. ³¹ E tuttavia «per via dell'assurdo e non dell'umana ragione; altrimenti è semplice saggezza di vivere, non fede». ³² Di conseguenza, il credente - lo stesso Abramo, in quanto paradigma vivente della fede - è sempre accompagnato dall'angoscia, perché vive in un rischio costante. Nella fede, infatti, ciò che conta non è il risultato, ma il modo in cui lo si raggiunge - e questo modo è l'angoscia: «L'angoscia è la sola sicurezza.

Quel che giustifica Maria, che giustifica l'apostolo, che giustifica Abramo, è il loro terrore e la loro angoscia». ³³ Ma non è tutto. Si può dire che la fede è vera quando è perseguitata, poiché in questo caso essa stessa offre la prova di essere nient'altro che servizio della verità, diaconia purissima. ³⁴ Angoscia e persecuzione come principi di individuazione di una fede autentica. Di questo genere, come

immediatezza che segue, anziché precedere, la riflessione³⁵ - e dunque irriducibile alla nozione greca di *pistis*, che è inferiore all'*epistème* -³⁶ è la fede di cui diede prova Abramo. Difatti, egli «credette per assurdo, perché non si poteva trattare di calcolo umano. E l'assurdo era nel fatto che Dio, domandandogli quel sacrificio, avrebbe revocato la sua esigenza un momento dopo.

Salì il monte, e persino nell'attimo in cui levò il coltello credette -che Dio non gli avrebbe chiesto Isacco». ³⁷ Perciò si deve dire di Abramo non soltanto che nessuno è stato grande più di lui, ma soprattutto che nessuno può essere in grado di com-prehenderlo.³⁸ Due paradossi, infatti, due assurdità, costituiscono l'atto religioso: «Paradosso l'atto con il quale l'Individuo si colloca al di sopra del Generale, con il quale Abramo è pronto a sacrificare suo figlio ... Paradosso anche l'atto per il quale quell'Isacco che Iddio esige cessa di essere preteso da Dio». ³⁹ La fede è null'altro che quell'inaudito paradosso che è capace di trasformare un delitto in un atto santo e gradito a Dio. È il paradosso che restituisce ad Abramo suo figlio -paradosso «che nessun ragionamento può dominare, perché la fede comincia là, appunto, dove finisce la ragione». ⁴⁰ Mai, in nessun momento, la decisione di Abramo di sacrificare Isacco a Dio può essere letta come rassegnazione alla perdita del figlio. Si tratta piuttosto di un doppio movimento, mediante il quale egli si dispone a ricevere nuovamente ciò a cui gli si impone di rinunciare.

C'è anzitutto il movimento della rassegnazione infinita, che è tuttavia solo una «parte» della fede, perché l'uomo può compierlo da sé e con esso assumere coscienza del proprio valore eterno. Si potrà trovare la fede solo al di là di questo movimento, quando cioè si sarà superata l'immanenza. La fede lotta contro Dio, ma disarmo Iddio con la sua debolezza. Ma il paradosso insito nella figura di Abramo risulta ancora più evidente se si riconduce la sua condotta al tema della responsabilità, nella specifica accezione a cui ci si è in precedenza riferiti.

Difatti, egli è - nello stesso tempo - il più morale e il più immorale, il più responsabile e il più irresponsabile degli uomini: «Assolutamente irresponsabile perché assolutamente responsabile, assolutamente irresponsabile davanti agli uomini

e ai suoi, davanti all'etica, perché risponde assolutamente al dovere assoluto, senza interesse né speranza di ricompensa, senza sapere perché e in segreto: a Dio e davanti a Dio».

La decisione di Abramo è assolutamente responsabile perché risponde di sé davanti all'altro assoluto; ma paradossalmente essa è anche irresponsabile, perché non è sostenuta da alcuna motivazione razionale e neppure da un codice etico che sia giustificabile davanti ad altri uomini o di fronte alla legge: «Tutto accade come se non si potesse essere responsabili allo stesso tempo davanti all'altro e davanti agli altri, davanti agli altri dell'altro».41 Si può dunque ripetere - ancora con le parole di Kierkegaard - che «o c'è un dovere assoluto verso Dio, e, in questo caso, si tratta del paradosso che abbiamo descritto, secondo il quale l'Individuo, come individuo, è al di sopra del Generale, e, come tale, in un rapporto assoluto con l'Assoluto ... ovvero anche Abramo è perduto».42 L'assoluto del dovere e della responsabilità presuppone che ogni legge umana venga denunciata e infine trascesa. Il dovere assoluto esige che ci si comporti in modo irresponsabile, pur continuando a riconoscere ciò che si sacrifica, vale a dire l'ordine dell'etica e della responsabilità umane: «È un dovere non rispettare, per dovere, il dovere etico ... L'altro come altro assoluto, ovvero Dio, deve restare trascendente, nascosto, segreto, geloso dell'amore, della richiesta, dell'ordine che dà e che chiede di tenere segreto. Il segreto è essenziale all'esercizio di questa responsabilità assoluta come responsabilità sacrificale».43

Un paradosso che redime

Nell'interpretazione kierkegaardiana della figura di Abramo, e specificamente nell'attribuzione al patriarca del ruolo di Padre della fede, risulta insomma evidente uno scarto, dal quale derivano conseguenze decisive per quanto riguarda la comprensione dell'«essenza del cristianesimo». La vicenda di Abramo e Isacco può essere assunta, come il filosofo propone, quale paradigma insuperabile di una fede autentica, a condizione che essa venga riletta alla luce del messaggio cristiano. Più specificamente, il patriarca può essere indicato

come modello a cui il credente deve almeno cercare di adeguarsi, solo in quanto se ne offra una lettura in chiave cristologica. Il «campione» della religiosità giudaica è additato come simbolo della fede cristiana. E inoltre - aspetto, questo, ancor più significativo - questa sorta di traduzione avviene in un contesto generale, nel quale si rileva la netta discontinuità tra giudaismo e cristianesimo.

Nella vicenda del figlio sacrificato dagli uomini, e poi salvato da un Dio che sembrava averlo abbandonato, il filosofo legge l'annuncio, più ancora che la semplice «analogia», di un'altra passione, ancor più emblematica: «Pensatore cristiano, Kierkegaard finisce per reinscrivere il segreto di Abramo in uno spazio che sembra, almeno nella sua letteralità, evangelico».44 Nell'epilogo di Timore e tremore, questo scarto è chiaramente indicato, là dove si afferma che l'unica possibilità di comprendere Abramo è accettare il paradosso. Mentre l'eroe tragico fu compreso e ammirato dai suoi contemporanei, e di lui si ricordano in particolare le sue ultime parole, quelle frasi che restano come suggello del suo atto, tutto ciò non è possibile in riferimento ad Abramo. Egli non può essere compreso. Non può parlare. La sofferenza e l'angoscia del paradosso consistono nel silenzio. A differenza di Socrate, dell'eroe tragico intellettuale, il quale deve avere la forza d'animo di compiere se stesso da se stesso, e dunque non può tacere, deve parlare onde restare pur pateticamente all'altezza del proprio ruolo di eroe, nel momento supremo Abramo non dice nulla. Perciò, per queste ragioni, per la distanza incolmabile che lo separa dall'eroe tragico, perché non è né Agamennone né Socrate, perché la sua condotta è intelligibile soltanto nella forma del paradosso - per tutto questo non ci fu nessuno che comprendesse Abramo. D'altra parte, «chi ama Iddio non ha bisogno di lacrime né di ammirazione; dimentica la sofferenza nell'amore e in modo così totale che neppure resterebbe in lui traccia del suo dolore, se Iddio non se la ricordasse; perché Egli vede nel segreto, conosce la sofferenza, conta le lacrime e non dimentica nulla. O dunque esiste un paradosso per il quale l'individuo è, come tale, in un rapporto assoluto con l'Assoluto; oppure Abramo è perduto».45

Di tutto ciò - dell'abisso che separa il patriarca da

qualunque, pur nobilissima, figura di eroe tragico; della differenza irriducibile tra l'universo giudaico, il suo ordinamento giuridico, la sua costituzione politica, la sua mentalità, il suo linguaggio, le sue categorie etiche, la sua peculiare religiosità, e il paradosso incarnato nella figura di Abramo, che pur essendo espressione di quell'universo e delle sue leggi ne rappresenta la sovversione in atto - di tutto ciò è possibile trovare traccia nella stessa descrizione della vicenda di cui egli è protagonista, nel racconto di quel viaggio. Il viaggio di Abramo e Isacco verso il monte Moria si compone di due parti ben distinte. La prima, la più lunga, è quella che conduce in prossimità della montagna, là dove «il terzo giorno Abramo alzò gli occhi e da lontano vide» il luogo che Dio gli aveva indicato. Ivi giunto, egli disse ai suoi servi: «Fermatevi qui con l'asino; io e il ragazzo andremo fin lassù, ci prostreremo e poi ritorneremo da voi»; «Proseguirono tutt'e due insieme; così arrivarono al luogo che Dio gli aveva indicato» (Genesi, 22, 4-9). Si tratta di due spezzoni di percorso di differente durata (tre giorni / poche ore), compiuti in condizioni diverse (con l'asino e i servi / padre e figlio da soli), scanditi da una sosta e dall'unica frase rivolta da Abramo a Isacco («Dio stesso provvederà l'agnello per l'olocausto, figlio mio!»: Genesi, 22, 7). Questo passaggio incide nettamente la storia in due parti, fra ciò che accade nei tre giorni del tragitto che conduce fino ai piedi del Moria, e quello che si verifica dopo, con l'ascensione al monte. La sosta coincide letteralmente con un punto di catastrofe, con la transizione fra due diversi stati di stabilità strutturale.⁴⁶

Prima della svolta, il cammino si svolge su un piano orizzontale, con andamento continuo, senza che alcun evento particolare interrompa la linearità o alteri la regolarità del percorso. Anche se il testo biblico non contiene alcuna precisazione in merito, è perfino possibile immaginare che, durante questa prima fase, Abramo parli con il figlio o con i suoi servi, come è naturale che accada nel corso di un viaggio «normale». Per non insospettire Isacco o la servitù, è probabile che Abramo non abbia manifestato in alcun modo l'angoscia che doveva avere nel cuore, e che anzi abbia dissimulato in vari modi il dolore per l'azione che stava accingendosi a compiere. In ogni caso, questa prima parte del viaggio deve

essersi svolta in maniera non troppo diversa dalle molte escursioni e dai molti trasferimenti compiuti in passato. Di tutt'altro genere la seconda parte del percorso. Il movimento non è più orizzontale, ma verticale. Il sentiero si fa ripido. L'ascesa è ardua, faticosa, non priva di pericoli. I due procedono insieme, ma in questo caso si può ritenere che non parlino, dopo l'ultimo breve scambio di battute intervenuto immediatamente prima dell'inizio dell'ascensione. Non vi è alcuna continuità con il percorso precedente, con la strada ben conosciuta che ha condotto dalla dimora di Abramo fino ai piedi del monte. Rispetto a essa, l'impennata verso la cima si presenta come una radicale discontinuità, come aprirsi di una dimensione nuova e inesplorata, comunque indeducibile dal cammino compiuto nei tre giorni trascorsi.

L'ascesa ha i caratteri del commiato - dall'ambito familiare, dalla loro patria, dal loro passato. Salgono. La catastrofe è avvenuta. Si lasciano alle spalle tutto il loro mondo precedente per raggiungere un luogo a loro ignoto, che Dio ha loro indicato. Il luogo in cui, comunque andranno le cose, la loro vita subirà un mutamento radicale, una trasformazione irreversibile. Per incontrare Dio, per diventare il padre di tutte le nazioni della terra, per assurgere a emblema della fede, Abramo deve lasciarsi alle spalle la strada ben nota del primo testamentum, deve abbandonare il percorso rettilineo e continuo che lo ha condotto fin lì, per avventurarsi in un'ascesa impervia, faticosa, maxime pericolosa. Se vorrà essere benedetto da Dio, in sé e nella sua discendenza, egli dovrà letteralmente cambiare piano, dovrà accedere alle altezze del Moria, mettendo in gioco se stesso, prima ancora che la vita dell'unico figlio. La prima alleanza non è sufficiente per fare di Abramo il padre di tutte le nazioni. Essa può condurlo solo alle pendici di quella parete verticale, sulla quale egli dovrà arrampicarsi, lasciando dietro di sé tutto ciò che gli è familiare. Sulla cima di quel monte tutto si decide: non solo la sorte di Isacco, ma anche l'integrità del patto tra Dio e Abramo e il destino delle generazioni che verranno. Per salire su quel monte, il patriarca non potrà contare né sull'asino, né sui suoi servi; non potrà procedere con la speditezza con cui ha attraversato in precedenza la valle, né potrà fare assegnamento sulla conoscenza del percorso. L'unica compagna sarà

l'angoscia di una scelta alla quale comunque non può sottrarsi. Se vorrà essere indicato come il Padre della fede, dovrà compiere l'ascesa su quel monte, senza voltarsi indietro, disposto a rinunciare a tutto pur di ob-audire alla parola di Dio.

Per la logica rettilinea, l'andamento conforme a rigide regole, la ferrea legalità della pianura, l'atto che si accinge a compiere non può che essere considerato un feroce assassinio. Ma la disposizione a incontrare Dio sull'erta scoscesa che conduce in cima alla montagna gli impone di macchiarsi le mani del sangue di suo figlio. Questa scelta, lo scarto tra il percorso orizzontale nella valle e l'ascesa verticale al luogo in cui egli diventerà il simbolo della fede, questa radicale discontinuità, è in una certa misura descritta nelle parole di san Paolo: «Non in forza della legge fu fatta ad Abramo o alla sua discendenza la promessa di diventare erede del mondo, ma in forza della giustizia, che viene dalla fede. Poiché se gli eredi fossero computati in base alla legge, la fede sarebbe inutile, e vana la promessa» (Lettera ai Romani, 4, 13-14). La fede. Non «in forza della legge» (dia nóμου), ma «in forza della giustizia» (dia dikaïosynes).

Il «colpo di genio» del cristianesimo

«Eccoci all'improvviso di fronte al paradossale e spaventoso espediente in cui la martoriata umanità ha trovato un momentaneo sollievo, quel tratto geniale del cristianesimo: Dio stesso che si sacrifica per la colpa dell'uomo, Dio stesso che si ripaga su se stesso, Dio come l'unico che può riscattare l'uomo da ciò che per l'uomo stesso è divenuto irriscattabile».47 Questo, dunque, il colpo di genio messo in campo dal cristianesimo: il creditore che si sacrifica per il suo debitore. E, per giunta, che fa tutto ciò, rovesciando il rapporto del dare e dell'avere, spinto dall'amore per il suo debitore. Il sarcasmo nietzscheano individua con implacabile acume il cuore della visione cristiana della morte. Il fatto che, secondo tale impostazione, il sacrificio del Cristo redime l'umanità non perché cancelli o elimini la morte, ma perché a essa restituisce - e massimamente valorizza - la sua intrinseca duplicità, il fatto

che essa debba cioè essere concepita insieme come fine e come un nuovo inizio. La derisione nietzscheana rivolta alla conclusione del Fedone platonico⁴⁸ si estende qui al «colpo di genio» del cristianesimo, una sorta di funambolico gioco di prestigio, capace di sparigliare la relazione simmetrica fra debitore e creditore, facendo apparire quest'ultimo come colui che salda il debito attraverso il proprio olocausto. Risibili le parole di Socrate, perché «quelle ridicole e terribili “ultime parole” significano, per chi ha orecchie, “o Critone, la vita è una malattia”». ⁴⁹ Ma non meno paradossale, nella prospettiva nietzscheana, è l'espedito di un riscatto operato da chi della presunta colpa originaria è stato vittima, anziché responsabile.⁵⁰

Dunque Socrate e Cristo, pur nelle rilevanti differenze che li distinguono, impedirebbero di concepire la morte nel modo in cui insegna una dottrina che suona ancora insolita: «Muori al momento giusto! ... Così insegna Zarathustra. Certo, colui che mai vive al momento giusto, come potrebbe morire al momento giusto? ... Per tutti, morire è una cosa importante: ma la morte non è ancora una festa. Gli uomini non hanno ancora imparato come si consacrano le feste più belle. Io vi mostro la morte come adempimento, la morte che per i vivi diventa uno stimolo e una promessa. Colui che adempie la sua vita, morrà la sua morte da vittorioso, circondato dalla speranza e dalle promesse di altri. Così si dovrebbe imparare a morire ... Vi faccio l'elogio della mia morte, la libera morte, che viene a me, perché io voglio». ⁵¹ In termini più generali, secondo Nietzsche quella che è stata in realtà la sconfitta storica di Gesù, e cioè la sua morte sulla croce, è spacciata per una vittoria. Allo stesso modo, si tenta di imporre il progetto storico del cristianesimo, il quale altro non è che una gigantesca mistificazione,⁵² mediante cui i più nichilisti, i più impotenti, diventano i padroni del mondo, in nome di una entità inesistente che essi stessi gestiscono e amministrano.⁵³ Il «quinto Vangelo» - lo Zarathustra - si propone dunque come parodia e al tempo stesso rovesciamento di ogni «Libro» che pretenda di essere «sacro». Ciò che oggi occorre, secondo Nietzsche, è una «fede diversa».

L'unica speranza che valga la pena di coltivare è quella che riguarda «nuovi filosofi», i quali siano capaci di trasvalutare,

capovolgere presunti «valori eterni», e siano dunque davvero «uomini dell'avvenire». A essi spetta il compito di prendere definitivamente congedo non solo dalla teologia, ma anche da quella filosofia nella quale la teologia, superandosi, continua in una certa misura a custodirsi.⁵⁴

Nietzsche vs Kierkegaard

D'altra parte, nonostante la critica feroce indirizzata al cristianesimo - o meglio, proprio come espressione coerente di tale critica - in Nietzsche è evidente l'ammirazione per la figura di Gesù.⁵⁵ Come si fa a non vedere la divinità della figura di Gesù? Chi può aver pronunciato il Discorso della montagna se non Dio? Si può anzi affermare che, proprio sviluppando e conducendo alle sue conseguenze più rigorose l'invettiva contro la teologia e la religione espressa dal filosofo, è possibile riguadagnare il nucleo problematico più genuino di ciò che il simbolo della croce rappresenta per quanto riguarda la concezione della morte. Infatti, Nietzsche distingue nettamente l'elaborazione dottrinale della Rivelazione, promossa dalla teologia, dal messaggio genuino del Cristo, e più in particolare dal «sublime simbolismo» del Vangelo.⁵⁶ All'astuta «invenzione» del cristianesimo, al «colpo di genio» di far passare una sconfitta per un trionfo, Nietzsche contrappone la «gaia scienza» di Gesù. Al tradimento di Gesù operato dal cristianesimo, l'ascolto diretto della sua parola.⁵⁷ Da questo punto di vista, al di là della radicalità di talune espressioni, l'accusa rivolta da Nietzsche al cristianesimo - di aver combinato l'idea giudaica della colpa originaria con la «grossolana storia» del taumaturgo e del redentore -⁵⁸ ricalca per molti aspetti il durissimo attacco che Kierkegaard muove a quella che egli definisce la «cristianità stabilita».⁵⁹ Per entrambi i filosofi, insomma, anche al di là di molte altre differenze, il problema che si pone è il recupero dell'originaria pregnanza della fede cristiana oltre l'inganno e le deformazioni della religione.

In termini più generali, la fede cristiana riconosce nell'evento pasquale l'atto con il quale il Dio trinitario ha vinto il potere della morte: «Cristo risuscitato dai morti non muore

più: la morte non ha più potere su di lui» (Lettera ai Romani, 6, 9).⁶⁰ Grazie a lui, la morte non potrà più dominare in modo definitivo su alcuna creatura: «L'ultimo nemico a essere annientato sarà la morte, perché ogni cosa [Cristo] ha posto sotto i suoi piedi» (Prima lettera ai Corinzi, 15, 26-28). Per il cristiano, nell'evento infinitamente doloroso della «morte di Dio» è rivelato, e al tempo stesso promesso, il senso del vivere e del morire umano.⁶¹ Prefigurazione di questa vittoria sono le risurrezioni operate da Gesù durante la sua vita terrena, mediante le quali la morte si converte nel suo contrario: «La morte è stata ingoiata per la vittoria. Dov'è, o morte, la tua vittoria? Dov'è, o morte, il tuo pungiglione? ... Siano rese grazie a Dio che ci dà vittoria per mezzo del Signore nostro Gesù Cristo» (ibid., 15, 54-57). Letto alla luce della Pasqua, l'atto del morire introduce oltre il limite della morte stessa, nel senso che come il Cristo è passato dalla morte alla vita, così la morte, che egli «ha posto sotto i suoi piedi», viene rivelata come passaggio a una nuova condizione di esistenza. Il Secondo Testamento concepisce questa vita, inaugurata dall'evento pasquale, che è la morte, come un «essere con Cristo».

Questa formula della fede delle origini non solo lascia supporre «l'immediato accesso della persona che muore a uno stadio definitivo e pienamente determinato riguardo alla salvezza, ma indica anche nella cristologia e nell'escatologia pasquale la chiave interpretativa di questa condizione, altrimenti del tutto impensabile».⁶² D'altra parte, tale concezione radicalmente innovativa della morte, come transito verso la «vera» vita, è strettamente connessa a un'altra novità, non meno sconvolgente, rispetto alla matrice giudaica, rappresentata dall'assunzione dell'amore come agape. Difatti, accogliendo la persona che ha compiuto l'esodo pasquale della morte, il Cristo la rende pienamente partecipe della propria accoglienza dell'amore del Padre: «È così che essa può misurare fino in fondo la bellezza del proprio assenso o la tragica gravità del proprio rifiuto. Lo Spirito, Paraclito del giudizio, aiuta la persona a restare sotto lo sguardo di Dio, lasciandosi amare e percependo in piena chiarezza l'accoglienza o la resistenza con cui essa ha risposto nella propria vita all'Amore».⁶³ La Trinità si rivela in tal modo come

il senso ultimo e compiuto della vita nel mondo; soltanto in essa, «eterno evento dell'amore, si compie il destino di chi dall'amore e per l'amore è stato chiamato a esistere. L'amore, che risplende nella Trinità, è la vocazione del cuore umano e del mondo. Solo esso dà veramente senso alla vita e alla storia: "L'amore non avrà mai fine"».64 In altre parole, come nel seno delle relazioni trinitarie il Paraclito è l'unità e la pace dell'Amante e dell'Amato, e al tempo stesso l'estasi divina, che consente a essi di uscire da sé nel dono dell'amore, «così nell'evento pasquale della morte di croce lo Spirito è il vincolo della consegna amorosa del Padre e dell'obbedienza finale del Crocifisso, e il fuoco del sacrificio (Lettera agli Ebrei, 9, 14), in cui essi consumano la lacerazione dolorosa per amore del mondo».65

Il grido del Cristo

Tutto ciò conduce a una prima e fondamentale conclusione, per quanto riguarda la concezione cristiana della morte.

Soprattutto attenendosi ai testi del Secondo Testamento, ma anche alla rielaborazione filosofica dei Padri della Chiesa, risulta che il giorno della morte dev'essere considerato il vero *dies natalis*: ciò che, nella mentalità comune, è considerato la fine, in realtà nella prospettiva escatologica dischiusa dalla venuta del Cristo, è insieme l'inizio della vera vita. Grazie a Cristo, la morte cristiana ha un significato positivo: «Per me il vivere è Cristo e il morire un guadagno» (Lettera ai Filippesi, 1, 21); «Certa è questa parola: se moriamo con lui, vivremo anche con lui» (Seconda lettera a Timoteo, 2, 11). Qui sta la novità essenziale della morte cristiana: mediante il battesimo, il cristiano è già sacramentalmente «morto con Cristo», per vivere di una vita nuova; e se noi moriamo nella grazia di Cristo, la morte fisica consuma questo «morire con Cristo» e compie così la nostra incorporazione a lui nel suo atto redentore. Per questo il cristiano può provare nei riguardi della morte un desiderio simile a quello di san Paolo, «il desiderio di essere sciolto dal corpo per essere con Cristo» (Lettera ai Filippesi, 1, 23); e può trasformare la sua propria morte in un atto di obbedienza e di amore verso il Padre, sull'esempio di

Cristo: «Ogni mio desiderio terreno è crocifisso ... un'acqua viva mormora dentro di me e interiormente mi dice: "Vieni al Padre!"»; «Voglio vedere Dio, ma per vederlo bisogna morire»; «Non muoio, entro nella vita».66 È importante sottolineare che nel rilevamento di questa coincidenza, in forza della quale fine e inizio si sovrappongono e si identificano, convergono approcci per altri versi tra loro molto lontani. Da un lato, infatti, secondo Kierkegaard, la peculiarità del cristianesimo «consiste proprio nel pensiero che la morte è la "consolazione essenziale" e il giorno della morte è il vero dies natalis».67 Dall'altro lato, questa identificazione può essere riconosciuta anche seguendo un percorso differente, vale a dire ristabilendo la simmetria fra nascita e morte. La nascita, infatti, come evento individuale irreversibile, «è altrettanto traumatizzante della morte. La psicoanalisi l'ha espresso in un altro modo: la nascita è una specie di morte. E il cristianesimo non ha fatto altro, con il battesimo, che circoscrivere mediante un sacramento collettivo, mediante un atto sociale, questo evento mortale che è la nascita. Questa specie di crimine che è l'avvento della vita, se non è ripreso, espiato, mediante un simulacro collettivo di morte».68 Il simbolo potentissimo in cui si compendia la concezione cristiana della morte è certamente quello della croce, in cui si esprime insieme la morte più turpe e la vita che risorge, la traccia della sconfitta e il segno del trionfo. Il punto fondamentale è l'identità dei distinti nella stessa figura - una figura comprensibile soltanto come inseparabile relazione tra i distinti. Tra determinazioni diverse non c'è più un aut aut, o l'uno o l'altro, ma c'è la relazione, e la relazione costituisce l'identità: si è se stessi in quanto relazione. La croce rende evidente - già nella sua stessa forma - che quanto noi vediamo e concepiamo come assoluta separatezza, è in realtà coimplicazione, perché l'in sé contiene anche l'altro da sé, l'identità si forma attraverso l'accoglienza dell'altro da sé.

Il grido di Gesù sulla croce: «Mio Dio, mio Dio, perché mi hai abbandonato» (Matteo, 27, 46; Marco, 15, 34), indica appunto l'inseparabilità dei distinti. Proprio nell'abbandono, quando Cristo si sente completamente abbandonato, attraverso il grido egli esprime il momento della massima relazione. Nella croce coincidono il culmine dell'abbandono e il culmine della

relazione. Si può allora comprendere perché, nella concezione cristiana, la due dimensioni - quella della vita e quella della morte - vadano letteralmente pensate insieme, non l'una come negazione dell'altra; perché dunque la vita stessa sia vista come qualcosa che ha in sé la morte, ma che alla morte non si arrende. Il simbolo della croce invita a concepire la vita alla luce del drammatico paradosso per il quale essa è salva, pur contenendo in sé la morte.⁶⁹

Ai limiti del sapere

Soprattutto nella prospettiva indicata da Kierkegaard, la concezione cristiana della morte è dunque lontanissima dal «colpo di genio» posto in caricatura da Nietzsche. Tra il paradosso su cui insiste il filosofo danese e la «gaia scienza» preconizzata dall'autore dello Zarathustra - entrambi severissimi critici della «cristianità stabilita» - emergono anzi i tratti di una sorta di «amicizia stellare». Nessuna pretesa di cancellare la morte. Nessun espediente retorico, capace di trasformare una sconfitta in trionfo. Nessuna visione latentemente nichilistica della vita, destinata a essere «superata» dal sopravvento della «vera vita» inaugurata dalla morte. Ma piuttosto il riconoscimento della realtà della morte, colta tuttavia nel suo peculiare statuto, e dunque non riconducibile all'univoca dimensione dell'annientamento.

Lo «scandalo» del cristianesimo si riflette anche nel modo di concepire la morte - nella sua intrinseca e insuperabile duplicità, nel suo essere e fine e transito, anziché l'una cosa o l'altra. Affermare che la morte è *dies natalis*, che dunque la *mors* è connessa al nascere, non equivale a negare la morte, né a sussumerla in una prospettiva che tenda ad annullarne, o almeno a indebolirne, l'aspetto per cui essa è certamente *consummatio*, *exitus*, *finis*. Significa, invece, cogliere il nesso che intimamente connette - e non con una relazione avversativa, né mediante un nesso «dialettico» - nascita e morte, il vivere al morire. Al di là di ogni visione meramente sentimentale, o di ogni intento banalmente consolatorio, il simbolo della croce condensa tutta la carica drammaticamente paradossale di un evento irriducibilmente ambivalente,

comunque resistente a ogni accezione univoca. Questa peculiare, anche se in un certo senso «minoritaria», interpretazione del cristianesimo, certamente diametralmente opposta rispetto alle rassicuranti certezze insite nella religione cristiana, al punto da poterne sembrare la negazione in atto, sembra invece riprendere, sia pure senza alcuna enfasi continuistica, quanto è già emerso nell'esplorazione condotta all'interno del mondo classico e in alcuni passaggi cruciali del pensiero contemporaneo. Imparare a morire - in una simile prospettiva - non vuol dire sforzarsi di «addomesticare» la morte, tentando di disinnescarne la carica angosciosa. Vuol dire piuttosto recuperare la morte come momento cruciale e decisivo della vita, e dunque anche come ciò che concorre a definirne il senso e a farcene cogliere la specifica qualità.

Come Prometeo, come Admeto, come per certi versi lo stesso Socrate, al termine di questo percorso si può forse azzardare l'ipotesi che arti manthano, «solo ora ho capito». Come Euridice, satura di una nuova pienezza. Come Alcesti, nel suo folgorante sorriso. Solo ora sappiamo che soltanto un congegno meccanico, privo di vita, quale è Odradek, può non morire - per la stessa ragione per la quale non può neppure vivere. E che il rifiutarsi di riconoscere la morte per quello che essa veramente è, nella sua indissolubile relazione con la vita, ci esporrebbe al destino del cacciatore Gracco. A una inconcludibile erranza. A dover peregrinare di porto in porto, senza mai poter varcare la soglia di quella scala. Certo, non sappiamo - non potremo mai davvero sapere - se la morte sia solo finis, ovvero se essa sia transitus. Sul piano di un autentico sapere, essa non può che presentarsi come -insieme - l'una cosa e l'altra. Potremmo forse soltanto ripetere ciò che scrive Kafka a proposito della partenza. Che si tratta soltanto di un «via-di-qua», senza che si possa aggiungere null'altro, senza che si possa dire se vi è un «dove», comunque definibile, verso cui ci si muove. E quindi concludere, con lo scrittore praghese, che come ogni tentativo di spiegare l'inspiegabile, anche questo, provenendo da un fondo di verità, deve terminare nell'inspiegabile. Ma proprio a partire da questo limite, proprio valorizzando ciò che consegue dal superamento di ogni visione assolutistica, dalla rescissione di ogni legame «religioso», possiamo almeno cercare di imparare a morire.

Nota bibliografica

Come si potrà intuire, la bibliografia disponibile sul tema della morte è vastissima. La scelta di renderne conto, pur se in forma lacunosa, avrebbe comportato un sovraccarico delle note a piè di pagina, con la conseguenza di appesantire il testo che sarebbe diventato inevitabilmente meno leggibile. Ho optato allora per una soluzione diversa, utilizzando l'apparato delle note esclusivamente per finalità di «servizio», indicando dunque solo ciò che è direttamente pertinente, e strettamente indispensabile, per la comprensione del percorso delineato, ed escludendo indicazioni bibliografiche relative a scritti genericamente riguardanti la questione della morte. Aggiungo di seguito la menzione di qualche altra opera, scelta soprattutto fra quelle apparse in lingua italiana, con lo scopo prevalente di segnalare la distanza di questo libro rispetto alle linee principali, lungo le quali la ricerca e il dibattito sulla morte sono stati sviluppati in tempi recenti.

Il testo forse più noto - anche a seguito del commento di Emmanuel Lévinas, il quale lo definì «sconvolgente» - è quello che si deve a Vladimir Jankélévitch, *La morte* (1966), ora disponibile nella bella edizione italiana curata da Enrica Lisciani Petrini, Einaudi, Torino 2009. Di Jankélévitch si veda anche *Pensare la morte?* (1994), con una Introduzione della stessa Lisciani Petrini, Cortina, Milano 1999. Utile sotto il profilo prevalentemente informativo è anche Daniela Steila, *Vita/Morte*, il Mulino, Bologna 2009. Per un primo inquadramento del problema, può servire anche la voce *Morte* in Rafael Ferber, *Concetti fondamentali della filosofia*, II: Uomo, coscienza, corpo e anima, libero arbitrio, morte (2003), Einaudi, Torino 2009, pp. 218-53. Alle stesse finalità corrispondono anche Daniela Monti (a cura di), *Che cosa vuol dire morire. Sei grandi filosofi di fronte all'ultima domanda*, Einaudi, Torino 2010 (importante soprattutto l'intervista a Remo Bodei) e Marina Sozzi, *Reinventare la morte*.

Introduzione alla tanatologia, Laterza, Roma-Bari 2010. Pregevole soprattutto per la raccolta di testi riguardanti la morte, dalla cultura arcaica greca ed ebraica, fino ad alcune significative pagine di sant'Agostino, è Ivano Dionigi (a cura di), *Morte, fine o passaggio?*, Rizzoli, Milano 2007 (si vedano soprattutto i brevi, ma incisivi, saggi di Massimo Cacciari e di Gianfranco Ravasi). Puramente aneddótico è il libro di Simon Critchley, *Il libro dei filosofi morti* (2008), Garzanti, Milano 2009. Spunti interessanti, soprattutto per quanto riguarda la concezione della morte nel pensiero antico (Marcello Zanatta) e nel rapporto Nietzsche/Heidegger (Annabella D'Atri), sono contenuti in Marcello Zanatta (a cura di), *Homo moriens*, Pellegrini, Cosenza 2006. Sempre sul pensiero greco, va segnalata la monografia di Giovanni Casertano, *Morte. Dai Presocratici a Platone*, Guida, Napoli 2003, mentre il bel libro di Gennaro Sasso, *Il progresso e la morte*, il Mulino, Bologna 1979, è dedicato all'approfondimento del tema in Lucrezio. Connotati in chiave sociologica, oltre che per alcuni aspetti precocemente invecchiati, sono

i testi di Philippe Ariès, *Storia della morte in Occidente* (1975), Rizzoli, Milano 1998; Id., *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi* (1977), Laterza, Roma-Bari 1980; Michel Vovelle, *La morte e l'Occidente dal 1300 ai giorni nostri* (1983), Laterza, Roma-Bari 2000. Resistono invece all'usura del tempo i volumi di Edgar Morin, *L'uomo e la morte* (1951), Meltemi, Roma 2002; Alberto Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Einaudi, Torino 1977; Norbert Elias, *La solitudine del morente* (1982), il Mulino, Bologna 2005. Interessanti considerazioni sulla concezione medica della morte sono svolte da Carlo Alberto Defanti, *Vivo o morto? La storia della morte nella medicina moderna*, Zadig, Milano 1999. Un importante quadro teorico, nel quale è possibile mettere appropriatamente a fuoco anche il tema della morte, è delineato da Roberto Esposito, *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004. Infine, ricco di fondamentali suggestioni è il libro di Andrea Tagliapietra, *Il velo di Alceste. La filosofia e il teatro della morte*, Feltrinelli, Milano 1997.

Note

Introduzione

1 Secondo una variante del mito, Leto avrebbe potuto partorire solo in un luogo non ancora illuminato dal sole (cfr. Igino, *Fabulae*, 140).

2 Come scrive, parafrasando il racconto contenuto nell'Inno omerico ad Apollo (51-88), Marcel Detienne, *Apollo con il coltello in mano* (1998), Adelphi, Milano 2002, pp. 27-28.

3 Cfr. Inno omerico ad Apollo, 14 sgg.; Eliano, *Storie varie*, V, 4. Sulla nascita di Apollo, cfr. Robert Graves, *I miti greci* (1955), Longanesi, Milano 1999, pp. 46 sgg.

4 Délos in greco vuol dire «visibile», «evidente».

5 Come sottolinea Robert Parker in un testo fondamentale per questi temi, «numerosi documenti testimoniano che alcune forme di purezza, consistenti nell'evitare il contatto con la nascita e la morte, erano particolarmente, anche se non esclusivamente, richieste dalle divinità di Delo» (*Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Clarendon Press, Oxford 1983, p. 393; sono debitore di questa indicazione a Davide Susanetti).

6 Pindaro, fr. 79 Maehler; Callimaco, *Inno ad Artemide*, 22. Per ulteriori notizie, cfr. Karoly Kerényi, *Gli dei della Grecia* (1951), il Saggiatore, Milano 1962, pp. 113-17.

7 Come si legge nel racconto che ne fa Tucidide: «Lo stesso inverno gli Ateniesi purificarono Delo, seguendo certo qualche oracolo. In precedenza l'aveva purificata anche il tiranno Pisistrato ... [Essa fu purificata] nel modo seguente. Asportarono tutte le tombe che si trovavano a Delo e proclamarono il divieto di morire nell'isola e di partorirvi in futuro; per farlo ci si sarebbe dovuti trasferire a Renea» (*Storie*, a cura di Guido Donini, UTET, Torino 1982, I, III, 104, 1-3, pp. 567-69). In termini leggermente differenti, l'episodio è già

raccontato da Erodoto: «[Pisistrato] procedette alla purificazione dell'isola di Delo, seguendo la volontà degli oracoli e la purificò in questo modo: fin dove poteva spingersi la vista del santuario di Apollo, fatti disseppellire da tutta questa zona i morti, li fece trasportare in un altro luogo dell'isola di Delo» (Storie, a cura di Luigi Annibaletto, Mondadori, Milano 1988, I, 64, p. 64). Un resoconto analogo è anche in Strabone, Geografia, X, 5, 5.

8 Cfr. Alessandro Giuliani, La città e l'oracolo. I rapporti tra Atene e Delfi in età arcaica e classica, Vita e Pensiero, Milano 2001, pp. 34 sgg.

9 Erodoto, Storie cit., III, 44-48, pp. 629-30.

10 Sulla ricorrenza di questo tema nella cultura antica greco-latina, oltre che nella Bibbia ebraica, rinvio al mio Meglio non essere nati. La condizione umana tra Eschilo e Nietzsche, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

11 Sigmund Freud, Caducità (1915), in Opere, edizione diretta da Cesare L. Musatti, VIII: 1915-1917. Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti, Boringhieri, Torino 1976, p. 173.

12 Mentre il luogo a cui si allude può essere verosimilmente indicato nelle montagne del Trentino, visto che nel 1913 - due anni prima di scrivere il testo intitolato Caducità - Freud trascorre l'estate a San Martino di Castrozza, l'identità delle persone che lo accompagnavano non può essere stabilita con certezza.

13 Freud, Caducità cit., p. 174.

14 Ibid.

15 «Insozzò la sublime imparzialità della nostra scienza, mise brutalmente a nudo la nostra vita pulsionale, scatenò gli spiriti malvagi che albergano in noi e che credevamo di aver debellato per sempre grazie all'educazione che i nostri spiriti più eletti ci hanno impartito nel corso dei secoli ... Ci depredò di tante cose che avevamo amate e ci mostrò quanto siano effimere molte altre cose che consideravamo durevoli» (Freud, Caducità cit., p. 175).

16 Sigmund Freud, Considerazioni attuali sulla guerra e la morte (1915), in Opere, VIII cit., p. 125.

17 Cfr. ibid., p. 126.

18 Sigmund Freud, Totem e tabù. Alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici (1912-13), in

Opere cit., VII: 1912-1914. Totem e tabù e altri scritti, Boringhieri, Torino 1975, pp. 145-58.

19 Freud, Considerazioni attuali sulla guerra e la morte cit., p. 127.

20 Sigmund Freud, Al di là del principio di piacere (1920), in Opere cit., IX: 1917-1923. L'io e l'Es e altri scritti, Boringhieri, Torino 1977.

21 Freud, Al di là del principio di piacere cit., pp. 202-03.

22 Jacques Derrida, Speculare - su «Freud» (1980), ed. it. a cura di Graziella Berto, Cortina, Milano 2000, p. 74.

23 Ibid., p. 76.

24 «Si era annunciato che una “logica” dell'al di là, o piuttosto del passo al di là avrebbe ecceduto la logica della posizione senza sostituirla, soprattutto senza opporvisi, aprendo un altro rapporto ... a ciò ch'essa varca con il suo passo o da cui si affranca di colpo. Fermo restando che né il colpo né il passo sono qui costituiti da un tratto indivisibile» (Derrida, Speculare - su «Freud» cit., p. 2).

25 Secondo la definizione che troviamo in Sigmund Freud, Il problema economico del masochismo (1924), in Opere cit., X: 1924-1929. Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti, Boringhieri, Torino 1978, p. 5.

26 «Se il dolore e il dispiacere non sono meri avvertimenti, ma possono essi stessi rappresentare dei fini, il principio di piacere ne risulta paralizzato, e in un certo senso narcotizzato il custode della nostra vita psichica» (ibid., p. 5).

27 Freud, Considerazioni attuali sulla guerra e la morte cit., p. 141.

28 Come sottolinea, nell'esordio della sua preziosissima Nota introduttiva, Gianfranco Bonola, nell'ed. it. da lui curata di Franz Rosenzweig, La stella della redenzione (1921), Marietti, Casale Monferrato 1985, pp. VII-XVII.

29 Rosenzweig, La stella della redenzione cit., p. 3.

30 Cfr. Rosenzweig, La stella della redenzione cit., pp. 3-4.

31 Rosenzweig, La stella della redenzione cit., p. 5.

32 Ibid.

33 Fra tutti, cfr. Ivano Dionigi (a cura di), Morte, fine o passaggio?, Rizzoli, Milano 2007.

34 Seneca, Lettere morali a Lucilio, a cura di Fernando

1. Tra Apollo e Thanatos

1 Racconta Igino (*Fabulae*, 49) che, fra gli altri, Asclepio avrebbe resuscitato Ippolito, figliastro di Fedra, e Glauco, figlio di Minosse.

2 Come sottolinea Károly Kerényi (*Gli dei della Grecia*, 1951, il Saggiatore, Milano 1962, p. 120), in realtà «la penitenza durò un “grande anno”, vale a dire otto anni, periodo che da noi si chiamava ennaeterís, ciclo di nove anni. Solo dopo tale periodo, [Apollo] tornò definitivamente a Delfi come “puro”, Phóibos, con una corona e un ramo del sacro lauro della valle di Tempe».

3 Una storia simile a quella riguardante il servizio di Apollo presso Admeto in Tessaglia veniva raccontata anche sul conto di Hermes (Inno omerico a Pan, 32).

4 Apollodoro, *I miti greci*, a cura di Paolo Scarpi, Mondadori - Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2002, 3, 1, p. 13. Da notare che né Eschilo, né Sofocle, né Platone alludono al fatto che Zeus fosse anche il padre delle Moire.

5 Esiodo, *Teogonia*, in *Opere*, a cura di Aristide Colonna, UTET, Torino 1977, 217-22, p. 73 (e cfr. 904 sgg., pp. 113 sgg.).

6 Cfr. Kerényi, *Gli dei della Grecia* cit., p. 38. Si vedano anche le belle pagine di Francesca Rigotti, *Il filo del pensiero*. Tessere, scrivere, pensare, il Mulino, Bologna 2002, pp. 24 sgg.

7 Igino, *Fabulae*, 171.

8 Aldo Magris, *L'idea di destino nel pensiero antico*, I: *Dalle origini al V secolo a. C.*, Del Bianco, Udine 1984, p. 51.

9 Omero, *Iliade*, a cura di Maria Grazia Ciani, Marsilio, Venezia 1990, XXIV, 49, p. 995.

10 Cicerone, *La natura degli dei*, III, 44. Secondo Giovanni Semerano (*Le origini della cultura europea*, II: *Dizionario della lingua greca*, Olschki, Firenze 1994, p. 184), invece, «il corrispondente latino è “mora” nel senso di “ciò che si para contro, ciò che ci si trova contro”».

11 Magris, *L'idea di destino nel pensiero antico*, I cit., pp. 48-49.

12 Eschilo, *Eumenidi*, in *Tragedie e frammenti*, a cura di Giulia e Moreno Morani, UTET, Torino 1987, 723-24, p. 603.

13 Come è noto, il termine greco *timé*, abitualmente tradotto con «onore», ha uno spettro semantico molto più ampio, in quanto indica per esempio tutto ciò che un guerriero ha acquisito durante il combattimento (denaro, armi, schiavi, donne ecc.), grazie alla propria virtù bellica. Riferita agli dei, la parola allude alle peculiari prerogative di ogni divinità, in quanto questa presiede ad ambiti specifici (la caccia, l'artigianato, l'amore ecc.).

14 Euripide, *Alcesti*, a cura di Davide Susanetti, Marsilio, Venezia 2001, 29-34, p. 75.

15 Platone, *Gorgia*, in *Le opere*, a cura di Enrico V. Maltese, III: *Teagete - Carmide - Lachete - Liside - Eutidemo - Protagora - Gorgia - Menone - Ippia maggiore - Ippia minore - Ione - Menesseno - Clitofonte*, Newton Compton, Roma 2005, 507e-508a, p. 469.

16 Lo schema «dualistico» per l'interpretazione del rapporto tra Apollo e Dioniso deve molto alla suggestione della grande opera di Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia* (1872), in *Opere*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, III, 1: *La nascita della tragedia - Considerazioni inattuali I-III*, Adelphi, Milano 1978. Ma è lo stesso Colli a mostrare l'insostenibilità di questa contrapposizione, proprio riferendosi all'inerenza della follia nell'accezione originaria della sapienza greca, fin dal suo primo apparire nel fenomeno della divinazione: «Qui si accentua il distacco dalla prospettiva di Nietzsche: non soltanto l'esaltazione, l'ebbrezza sono segni di Apollo, prima ancora che di Dioniso, ma inoltre i caratteri dell'espressione apollinea ... sembrano addirittura antitetici a quelli postulati da Nietzsche» (Giorgio Colli, *La sapienza greca*, III: *Eraclito*, Adelphi, Milano 1980, p. 193).

17 Plotino, *Enneadi*, a cura di Giuseppe Faggin, Bompiani, Milano 1992, V, 5, 6, p. 873.

18 Nell'esordio delle *Eumenidi* (1-8) viene descritta la genealogia che conduce ad Apollo: «Prima fra tutte la divinità onoro con questa preghiera, la prima profetessa Gea. Dopo di lei Temi, che seconda si assise su questo profetico seggio della madre, come la fama tramanda; terza per volere di Temi e senza che violenza di alcuno glielo imponesse, un'altra

Titanide figlia della Terra s'assise, Febe: ed ella poi a Febo lo assegnò come dono per la sua nascita: egli da Febe ha derivato il suo nome» (in Eschilo, *Tragedie e frammenti cit.*, p. 561). Si noti che, in questo caso, l'origine del nome del dio verrebbe collegata al possesso di quella capacità divinatoria, già posseduta dalla nonna materna Febe (anch'ella, come il nipote, *phóibe*, «brillante», «luminosa», perché dotata del dono di vedere il futuro).

19 Eraclito, B 48, 88 e 5 Diels-Kranz.

20 «Non comprendono come, disgiungendosi, con se stesso concordi: armonia che ripiega su se stessa, come quella dell'arco e della lira» (Eraclito, B 51 Diels-Kranz). Cfr. Colli, *La sapienza greca*, III cit., p. 194: «L'arco e la lira erano prodotti nell'epoca in cui sorge il mito secondo un'analoga linea incurvata, e con la stessa materia, le corna di un capro, congiunte in inclinazioni diverse. Dunque le opere dell'arco e della lira, la morte e la bellezza, provengono da uno stesso dio, esprimono un'identica natura divina, simboleggiata da un identico geroglifico, e soltanto nella prospettiva deformata, illusoria del nostro mondo dell'apparenza si presentano come frammentazioni contraddittorie».

21 Inno omerico ad Apollo, 4; per tutte le diverse questioni relative a questo testo, si rinvia al volume di Antonio Aloni, *L'aedo e i tiranni. Ricerche sull'Inno omerico a Apollo*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1989.

22 Colli, *La sapienza greca*, III cit., pp. 193-94.

23 Eraclito, B 93 Diels-Kranz.

24 Esiodo, *Teogonia cit.*, 758-68, p. 105.

25 L'indicazione di Hypnos come gemello di Thanatos è già in Omero, *Iliade*, XVI, 67682.

26 Echthrous ghe thnetóis (ostili ai mortali) e theóis stygouménous (odiosi agli dei) sono definiti da Euripide i modi abitualmente usati dalla morte (*Alceste*, 62).

27 Cfr. *Alceo*, fr. 38a Voigt, 5-10.

28 Omero, *Odissea*, X, 495 e XI, 476.

29 Su tutto ciò, cfr. il bel saggio di Doralice Fabiano, *La fatica di Sisifo e le astuzie di Hades*, in «I Quaderni del ramo d'oro on line», 1, 2008, pp. 238-57, www.gro.unisi.it

30 Cfr. Paolo Nencini, *Ubriachezza e sobrietà nel mondo antico*, Gruppo Editoriale Muzzio, Monte San Pietro (Bologna)

2009, pp. 168 sgg.

31 Cfr. Dario Sabbatucci, *Acqua nel vino*, in «Belfagor», XLIII, 1988, pp. 707-11; Paolo Scarpi, (a cura di), *Storie del vino*, Diapress, Milano 1991; Bruno Andreolli, Ettore Curi e Paolo Castelletti, *Vino, tabernae e viandanti in Terradeiforti e dintorni*, GDUEP, Verona 2004; Paolo Scarpi, *Il senso del cibo*, Sellerio, Palermo 2005.

32 «Il trapasso dalla vita alla morte si configura come un atto sacrificale officiato da Thanatos. Nei preliminari di un sacrificio animale, il ministro del rito tagliava alcuni peli dalla fronte della vittima: compiere questo gesto era detto ... àrchesthai, o katàrchesthai, “iniziare”» (Davide Susanetti, *Commento*, in Euripide, *Alceste* cit., p. 163).

33 Polluce, *Onomastico*, IV, 141-42.

34 Cfr. J. Baaant, Thanatos, in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, VII, 1, Artemis, Zürich-München 1994, pp. 90408.

35 «Forse le prime, e certo le più efficaci rappresentazioni si ritrovano nei cicli interrelati dell'Apocalisse sulle facciate ovest di Notre-Dame de Paris, Amiens e Reims, dove una sinistra femmina bendata (la Mort) è raffigurata nell'atto di dilaniare la sua vittima» (Erwin Panofsky, *Cupido cieco*, in *Saggi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, 1939, Einaudi, Torino 1975, p. 155).

36 Cfr. Erwin Panofsky, *Padre Tempo*, in *Saggi di iconologia* cit., pp. 99 sgg.

37 «Intorno alle spalle [Atena] gettò l'egida, la spaventosa egida a frange, a cui fanno corona Phobos ed Eris [Spavento e Contesa], Alké e Ioké [Lotta e Tumulto], e la testa del mostro tremendo, la Gorgone spaventosa e terribile, prodigio di Zeus» (Omero, *Iliade* cit., V, 739-42, p. 259).

38 *Ibid.*, XI, 13-14, p. 451. La descrizione omerica, nel cui contesto compare il riferimento alla Medusa, inizia subito dopo i versi citati: «Gridò il figlio di Atreo e comandò agli Argivi di indossare le armi; egli stesso rivestì il bronzo lucente ... Sollevò lo scudo grande e possente, riccamente ornato, stupendo: dieci cerchi di bronzo vi correivano intorno e al centro c'erano venti borchie di stagno, bianche, con una nel mezzo di smalto nero; lo incoronava una Gorgone dallo sguardo crudele, terribile a vedersi [deinón derkoméne], con

accanto Deimos [Terrore] e Phobos [Spavento]» (ibid., XI, 32-37, p. 453).

39 Omero, *Odissea*, a cura di Maria Grazia Ciani, Marsilio, Venezia 1992, XI, 634-37, p. 403.

40 Mi sono soffermato meno cursoriamente sul significato del termine *deinós*, in riferimento alla vicenda di Edipo e di Antigone, nel mio *Endiadi*. *Figure della duplicità*, Feltrinelli, Milano 20022, pp. 2049.

41 L'ambivalenza del *mana*, sospeso «tra il nulla dell'istante che cade e il nulla di quello che deve ancora scoccare», era stata illustrata con grande suggestione da Carlo Diano, *Linee per una fenomenologia dell'arte*, Neri Pozza, Venezia 1956, pp. 19 sgg.

42 Esiodo, *Lo scudo*, in *Opere cit.*, 223, p. 323. Esattamente la stessa espressione (*deinón pélor*), riferita alla Medusa, ritroviamo anche in Pindaro, fr. 254 Maehler.

43 Cfr. Esiodo, *Lo scudo cit.*, 224-37, p. 323.

44 Karoly Kerényi, *Gli eroi della Grecia* (1958), il Saggiatore, Milano 1997, pp. 60-61.

45 Secondo la suggestiva descrizione di Eschilo, *Prometeo incatenato*, in *Tragedie e frammenti cit.*, 790-93, p. 369.

46 Come sottolinea Giovanni Semerano, *Le origini della cultura europea*, I: *Rivelazioni della linguistica storica*, Olschki, Firenze 1984, p. 229.

47 Kerényi, *Gli dei della Grecia cit.*, p. 51.

48 Come ricorda Semerano, *Le origini della cultura europea*, I cit., p. 229, la Gorgone vera e propria è infatti Medusa: «Il nome *Gorgó*, come *Mormó*, spauracchio, bau-bau, è reduplicazione della base che si ritrova in *gorgós* (pauroso, ostile) ... Così *Médousa*, la Gorgone vera e propria, nel nome chiarisce il senso del Gorgoneion ostentato da Atena, la dea della lotta».

49 Ho dedicato l'intero secondo capitolo di un mio libro di qualche anno fa (*La forza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004) alla decifrazione dell'enigma della Medusa. Si vedano anche le interessanti osservazioni di Adriana Cavarero, *Orrorismo*, Feltrinelli, Milano 2007.

2. Una morte che fa vivere. L'«Alcesti» di Euripide

1 La controversia sulla «tipologia» del dramma euripideo è lontana dal potersi dire conclusa. Contravvenendo alle indicazioni contenute nella Poetica di Aristotele (là dove si afferma che lo «scioglimento» del nodo tragico deve avvenire mediante il passaggio dalla felicità all'infelicità del protagonista), l'Alceste prevede infatti una conclusione lieta. Facendo leva su questo aspetto, e inoltre prendendo spunto dalla collocazione della pièce nel concorso teatrale del 438 a. C., sotto l'arcontato di Glaucino (quarta, dopo Le Cretesi, Alcmeone a Psocide e Telefo, e dunque nella «posizione» abitualmente occupata dal dramma satiresco), alcuni studiosi hanno avanzato l'ipotesi che essa sia da considerare una variante del dramma satiresco, mentre altri hanno suggerito di definirla una «tragedia scherzosa». Più convincente appare la proposta di Albin Lesky, *La poesia tragica dei Greci* (1956), il Mulino, Bologna 1996, p. 432, secondo il quale l'Alceste si configura «come una vera e propria tragedia, almeno nel significato antico del termine». Su tutta la questione, cfr. Davide Susanetti, *Nota al testo*, in Euripide, *Alceste*, a cura di Davide Susanetti, Marsilio, Venezia 2001, pp. 41-44.

2 Euripide, *Alceste* cit., 1159-62, p. 149.

3 Ibid., 419, p. 101.

4 Susanetti, *Nota al testo* cit., p. 23.

5 Platone, *Il simposio*, Marsilio, Venezia 1992, 179d, p. 79.

6 Proprio Euripide, per bocca della protagonista della Medea, istituisce un'analogia fra l'imbracciare lo scudo da parte dell'uomo, e affrontare il travaglio del parto da parte della donna. Nel dramma della madre che giunge a uccidere i suoi figli, il combattimento in campo aperto è considerato essere «cento volte preferibile», rispetto alla sofferenza e al rischio insiti nel dover «partorire una sola volta» (80710). Sul tema della nascita, cfr. le suggestive pagine di Francesca Rigotti, *Partorire con il corpo e con la mente. Creatività, filosofia, maternità*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.

7 Euripide, *Alceste* cit., 545-50, p. 109.

8 Euripide, *Alceste* cit., 555-60, 533 e 564-67, pp. 109 e 111.

9 Ibid., 568-74, p. 111.

10 Come rileva Maria Pia Pattoni (Introduzione, in Id., a cura di, *Alceste. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 2006, pp. 9-47), è possibile registrare a questo proposito un'inversione, rispetto al modulo tradizionale della tragedia attica. Abitualmente, infatti, il punto di svolta nella trama drammaturgica è costituito da una colpa del protagonista (nel linguaggio tragico, una hamartia, vale a dire un «errore» che è in qualche modo intermedio, in termini giuridici, fra il dolo e la colpa). Qui, invece, la stessa funzione è assolta da quello che potremmo ritenere essere l'unico merito di Admeto. Certamente inferiore alla moglie sul piano del coraggio e della dedizione personale, il re di Fere si riscatta - e finisce anche per salvare la stessa Alceste - per una sola virtù, quella dell'accoglienza dell'ospite. Da ciò consegue che non una hamartia, ma quella forma specifica di areté che è la xenia, sono all'origine del turning point dal quale scaturirà la finale salvezza della protagonista.

11 Euripide, *Alceste* cit., 830, p. 127.

12 Ibid., 841-42, p. 127.

13 Ho affrontato in maniera più approfondita la molteplicità delle questioni filosofiche connesse con la figura dello straniero in un mio libro recente: *Straniero*, Cortina, Milano 2010.

14 Come ha magistralmente dimostrato Jean-Pierre Vernant, *Ambiguità e rovesciamento. Sulla struttura enigmatica dell'«Edipo re»*, in Id. e Pierre Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia* (1972), Einaudi, Torino 1976, pp. 88-120.

15 Cfr. Oddone Longo, *Commento*, in Sofocle, *Edipo re*, a cura di Oddone Longo, CLEUP, Padova 1988, pp. 79 sgg.

16 Cfr. Gian Franco Gianotti, *Radici del presente. Voci antiche nella cultura moderna*, Paravia, Torino 1997.

17 Susanetti, *Nota al testo cit.*, p. 19.

18 Jacques Derrida, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale* (1993), Cortina, Milano 1994.

19 «Simulacro è l'anima del defunto che si muove nell'aldilà, simulacro è lo spettro che torna a visitare i luoghi della sua vita precedente e le persone a cui era legato.

Simulacro perfetto è ancora la statua di Alceste che Admeto vuol mettere nel proprio letto rimasto vuoto ... Simulacri sono i sogni notturni in cui egli spera di essere visitato dalla defunta» (Susanetti, Nota al testo cit., p. 20). Da notare che il doppio e il simulacro sono esplicitamente citati da Freud come esempi di ciò che può essere definito perturbante: cfr. Umberto Curi, *La forza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, pp. 21-64.

20 Euripide, *Alceste* cit., 141, p. 83.

21 Euripide, *Alceste* cit., 518-21 e 527-29, p. 107.

22 Euripide, *Alceste* cit., 861-64 e 935-40, pp. 129 e 135.

23 Platone, *Il simposio* cit., 179d, p. 79.

24 *Ibid.*, 179c, p. 79.

25 «Giudicando che, da citaredo ch'egli era, s'era mostrato troppo fiacco, e il coraggio di morire per amore non l'aveva avuto, come Alceste; ché invece s'era ingegnato di penetrar vivo nell'Ade» (*ibid.*, 179d, p. 79).

26 Cfr. Umberto Curi, *Miti d'amore. Filosofia dell'eros*, Bompiani, Milano 2009, pp. 107-60.

27 Ho sviluppato più ampiamente questa linea di interpretazione in *La cognizione dell'amore. Eros e filosofia*, Feltrinelli, Milano 1997.

28 Sul nesso conoscenza-sofferenza nella cultura greca arcaica e classica, oltre che in quella ebraica, cfr. Umberto Curi, *Meglio non essere nati. La condizione umana tra Eschilo e Nietzsche*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

3. La sconfitta del titano ribelle

1 Eschilo, *Prometeo incatenato*, in *Tragedie e frammenti*, a cura di Giulia e Moreno Morani, UTET, Torino 1987, 1-2, p. 325. Si veda anche la recente ottima traduzione a cura di Davide Susanetti, *Prometeo*, Feltrinelli, Milano 2010.

2 *Ibid.*, 31 e 28, p. 327.

3 *Ibid.*, 32, p. 327.

4 La descrizione dettagliata del supplizio subito da Prometeo si trova in alcuni frammenti della tragedia (perduta) *Prometeo liberato*. Cfr., in particolare, i passi riportati da Cicerone (*Tuscolane*, II, 10) e raccolti in Eschilo, *Tragedie e*

frammenti cit., pp. 689-91.

5 Cicerone, Tuscolane, II, 10: e quo liquatae solis ardore excidunt guttae, quae saxa adsidue instillant Caucasi.

6 Eschilo, Prometeo incatenato cit., 237-38, p. 339 (Egó d' etólmēs': exelysamen brotous / to me diarraisthéntas eis Haidou moléin).

7 Ibid., 59, p. 329 (deinós gar heuréin kax amechanon póron).

8 Sofocle, Antigone, in Tragedie e frammenti, a cura di Guido Paduano, UTET, Torino 1982, I, 336-37 e 360, pp. 277 e 279.

9 Ibid., 353-54, p. 279.

10 Cfr. Sofocle, Antigone cit., 341-52, p. 277.

11 Cfr. Eschilo, Prometeo incatenato cit., 445-61, p. 351. A conferma della centralità di questo tema nella cultura greca del V secolo, si può sottolineare che accenti molto simili, nella descrizione del processo di incivilimento del genere umano, oltre che nell'Antigone sofoclea, si ritrovano nelle Supplici di Euripide, 195-210. Ma cfr. anche il fr. 1 di Crizia (Sisifo) e il fr. 6 di Moschione.

12 Sofocle, Antigone cit., 360-62, p. 279.

13 L'impotenza della téchne di fronte alla «necessità che stringe» è esplicitamente affermata in Prometeo incatenato, 514: «ben più debole è la tecnica rispetto alla necessità [téchne d' ananches asthenestéra makró]» (traduzione mia). Ma lo stesso concetto è enunciato anche in precedenza (105): «invincibile è la forza della necessità [to tes ananches est' adérítōn sthénos]» (traduzione mia). Sull'importanza di questi versi, e più in generale sul rilievo «filosofico» della tragedia eschilea, ha opportunamente insistito Emanuele Severino, Destino della necessità, Adelphi, Milano 1980.

14 Eschilo, Prometeo incatenato cit., 253, p. 339.

15 La mancanza di ogni qualità utile alla sopravvivenza, nella condizione umana delle origini, prima dell'intervento di Prometeo, è sottolineata soprattutto nella versione del mito narrata nel Protagora di Platone. Per ulteriori approfondimenti, cfr. Umberto Curi, Endiadi. Figure della duplicità, Feltrinelli, Milano 20022, pp. 137-51.

16 Eschilo, Prometeo incatenato cit., 250, p. 339 (thnetoûs gh' épauša me prodérkesthai móron). Su questi

pregnanti versi eschilei, e più in generale per la critica al «titanismo» della *téchne*, cfr. anche le belle pagine di Umberto Galimberti, *Psiche e téchne*. L'uomo nell'età della tecnica, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 75-85.

17 Come suggerisce, invece, il Coro, dando voce all'incredulità del pubblico. Come è possibile che una condanna così atroce sia stata inflitta al titano soltanto per ciò che egli ha confessato, solo perché egli ha provato pietà per il genere umano? Non sarà, per caso, che egli «è andato ben più lontano di ciò che ha ammesso»? (Eschilo, *Prometeo incatenato* cit., 247, p. 339).

18 *Ephéméroï* sono infatti definiti gli uomini *ibid.*, 83, p. 329.

19 Il termine greco (e il suo, più frequente, equivalente *móira*) indica il destino, proprio in quanto, come suggerisce la derivazione dal verbo *méiromai*, «aver parte», indica la «parte» di vita che è attribuita a ciascun essere vivente.

20 Come scrive Massimo Cacciari nell'intensa rilettura del *Prometeo eschileo* contenuta in *Dell'inizio*, Adelphi, Milano 1990, pp. 359 sgg.

21 Così è esplicitamente definito l'intervento di *Prometeo* nella tragedia eschilea: «Quale farmaco hai inventato per questa malattia?», domanda il Coro al titano (Eschilo, *Prometeo incatenato* cit., 249, p. 339).

22 Per l'ambivalenza del concetto stesso di «dono», soprattutto in rapporto al mito di *Prometeo*, cfr. i fondamentali saggi di Jean-Pierre Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*. Studi di psicologia storica (1965), Einaudi, Torino 1978; Id. e Pierre Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia* (1972), Einaudi, Torino 1976.

23 Ho approfondito più ampiamente la costitutiva ambivalenza della nozione di *pharmakon*, in rapporto ad alcune figure «farmacologiche» (*Edipo* e *Prometeo*, soprattutto) in *Endiadi* cit. e in *Il farmaco della democrazia*, Christian Marinotti, Milano 2002.

24 Platone, *Protagora*, in *Le opere*, a cura di Enrico V. Maltese, III: *Teagete - Carmide - Lachete - Liside - Eutidemo - Protagora - Gorgia - Menone - Ippia maggiore - Ippia minore - Ione - Menesseno - Clitofonte*, Newton Compton, Roma 2005, 321a, p. 275.

25 Platone, *Protagora cit.*, 321b, p. 277. Per un'analisi più dettagliata di questo importante brano del *Protagora* platonico, rinvio ai miei *Endiadi cit.*, pp. 144-51 e *Pensare la guerra. L'Europa e il destino della politica*, Dedalo, Bari 1999, pp. 35-56.

26 Platone, *Protagora cit.*, 320c, p. 273.

27 Analizzando la versione platonica del mito di Prometeo, in particolare per quanto riguarda il nesso politica-guerra, ho cercato di dimostrare che, in quanto derivato da *méiromai*, da cui viene anche il sostantivo *móira*, che vuol dire «destino», il termine *méros* (parte) può anche significare appunto «destino». Di conseguenza, ciò che Platone qui sostiene è che, letteralmente, la guerra è il destino della politica (cfr. *Curi, Pensare la guerra cit.*, pp. 41 sgg.; *Id.*, *Il farmaco della democrazia cit.*).

28 «Allora Zeus, preoccupato che la specie umana potesse andare distrutta, mandò Hermes a portare agli uomini pudore e giustizia, in modo che essi potessero servire quali principi di ordine delle città e vincoli che stabilissero legami di amicizia» (Platone, *Protagora cit.*, 322c, p. 277).

29 Platone, *Politico*, in *Le opere*, a cura di Enrico V. Maltese, II: *Politico - Parmenide - Filebo - Simposio - Fedro - Alcibiade - Alcibiade secondo - Ipparco - Amanti*, Newton Compton, Roma 1997, 271b e 274cd, pp. 61 e 67.

30 Platone, *Politico cit.*, 274d, p. 67.

31 Nel successivo sviluppo del dialogo, Platone indicherà nella politica, come «arte regia» (*basiliké téchne*), quella che è sovraordinata alle altre arti «ausiliarie», e a tutte comanda, come la strategia, la giurisprudenza e la retorica (cfr. *ibid.*, 303e-310b, pp. 125-40). Per una più ampia analisi del mito di Prometeo nel *Politico*, rinvio al mio *Endiadi cit.*, pp. 137-43.

32 Cacciari, *Dell'inizio cit.*, pp. 380-81.

33 Come suona la più plausibile etimologia del termine, sia in greco, dove *physis* deriva da *phyomai*, «generarsi», «nascere», sia in latino, dove *natura* è connesso al verbo *nascor*, ancora «nascere», «generarsi».

34 Da notare che, in tutte le attestazioni classiche del mito (oltre a quella di Eschilo, la versione risalente a Esiodo e quella contenuta nel *Protagora* di Platone), l'atteggiamento di Zeus verso i mortali è sempre ispirato all'indifferenza o

all'esplicita volontà di vendetta. Il genere umano si configura, perciò, come una specie «maledetta», in odio alla divinità e perciò esposta allo sterminio da parte delle altre specie viventi. Il «riscatto» avviene dunque solo per intervento di una mediazione - e in particolare per l'intervento salvifico di Prometeo.

35 Anche nel grande mito descritto da Platone nel *Politico* (cit., 272b-274e, pp. 63-67), l'instaurazione della *téchne* è propria dell'età della anarmostia, quando «il pastore divino abbandona il timone del mondo».

36 «Tutte le tecniche provengono ai mortali da Prometeo» (Eschilo, *Prometeo incatenato* cit., 506, p. 353).

37 Come è detto esplicitamente nella rilettura platonica del mito, nella quale né l'originaria distribuzione di qualità, alla quale attende l'«insipiente» Epimeteo, né il dono del fuoco e del sapere tecnico da parte di Prometeo, valgono a salvare il genere umano. Solo un successivo intervento di Zeus, il quale invia agli uomini «pudore» e «giustizia», servirà a evitare l'estinzione dell'umanità. Su questi temi, cfr. Curi, *Endiadi* cit. e *Id.*, *Pensare la guerra* cit.

38 Il termine latino, esatto equivalente del greco *pharmakon*, ne conserva l'ambivalenza semantica, e indica perciò al tempo stesso il veleno e l'antidoto (come peraltro, nelle lingue moderne, l'inglese *drug*).

39 Eschilo, *Prometeo incatenato* cit., 252, p. 339 (*typhlas en autóis elpidas katóikisa*).

40 Jean-Pierre Vernant, *Mito e società nell'antica Grecia* (1974), Einaudi, Torino 1981, p. 190.

41 Il termine greco *elpis* ha infatti originariamente un significato neutro, tale da richiedere che al sostantivo si accompagni sempre un aggettivo, che ne specifichi la qualità. Per ulteriori approfondimenti, cfr. Curi, *Endiadi* cit., pp. 126 sgg.

42 Cacciari, *Dell'inizio* cit., p. 437.

43 Per un ragionamento complessivo sul potere e i limiti della *téchne*, cfr. il bel libro di Galimberti, *Psiche e téchne* cit.

44 Esiodo, *Le opere e i giorni*, in *Opere*, a cura di Aristide Colonna, UTET, Torino 1977, 57, p. 253. 45 Già secondo i commentatori antichi, Pandora significa «colei che ricevette doni (*dóra*) da tutti (*pan*) gli dei», ovvero «colei che

distribuisce tutti i doni» (cfr. Giuseppe Broccia, Pandora, il «pithos» e la «elpis». Ancora sul «kryptein bion» di Zeus in Esiodo, «Erga» 42-105, in «La parola del passato», XIII, 5, 1958, pp. 296-309).

46 Esiodo, Teogonia, in Opere cit., 57-58 e 63-67, p. 253.

47 «All'ambiguità fondamentale di Pandora corrisponde l'ambiguità di Elpis ... Essendo ormai i mali inestricabilmente mescolati ai beni ... senza che si possa prevedere esattamente quel che accadrà domani, noi speriamo senza posa» (Vernant, Mito e pensiero presso i Greci cit., p. 190).

48 Platone, Filebo, in Le opere, II cit., 39e-40a, pp. 279 e 281.

49 Mi rifiuto di accogliere la traduzione italiana corrente del titolo del dialogo platonico dedicato al tema della giustizia e dello Stato. Solo la negligenza e la pigrizia intellettuale possono indurre a tradurre il titolo latino del dialogo, Res publica, con l'italiano «Repubblica», poiché come è ovvio la dizione italiana allude a una forma di governo, distinta rispetto ad altre (monarchia, oligarchia ecc.), mentre il titolo latino, traducendo coerentemente quello originale greco, si riferisce allo «Stato», senza affatto implicare il riferimento a una specifica forma di governo.

50 Come sottolinea Massimo Cacciari, L'arcipelago, Adelphi, Milano 1997.

51 È quanto ho cercato più ampiamente di dimostrare nel mio Per non dimenticare il ritorno. Platone e la democrazia, in Il farmaco della democrazia cit., pp. 19-62.

52 Eschilo, Prometeo incatenato cit., 253-54, 250-51, 469-70 e 248, pp. 339 e 351.

53 «Mi sono impossessato della sorgente del fuoco e l'ho nascosta in un nartece, in modo che diventasse maestra di tutte le arti [didaskalos téchnes / pases] e grande risorsa [mégas póros] per gli uomini» (Eschilo, Prometeo incatenato cit., 109-11, p. 331).

54 Ibid., 251, 249 e 443-44, pp. 339 e 351.

55 Analiticamente descritti nel prosieguo del discorso pronunciato da Prometeo (Eschilo, Prometeo incatenato cit., 445-71, p. 351).

56 Ibid., 467-68, p. 351.

57 Platone, Gorgia, in Le opere, III cit., 523de, p. 497.

58 Per un approfondimento di questa tematica, cfr. Umberto Curi, *Meglio non essere nati. La condizione umana tra Eschilo e Nietzsche*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

59 Eschilo, *Prometeo incatenato* cit., 750-51, p. 367.

60 Ibid., 35, p. 327: «È duro [trachys] chi da poco detiene il potere»; cfr. *ibid.*, 184-85, p. 335: «Animo inaccessibile e cuore inesorabile ha il figlio di Crono»; e in 186 «duro» [trachys] è definito Zeus dallo stesso Prometeo.

61 Su tutto ciò, cfr. le penetranti considerazioni di Hans Blumenberg, *Elaborazione del mito* (1979), il Mulino, Bologna 1991, pp. 374 sgg.

62 Come sostiene, invece, Kratos, lo spietato servitore di Zeus, accusando Prometeo di aver «consegnato ai mortali ciò che è prerogativa di Efesto» (Eschilo, *Prometeo incatenato* cit., 37-38, p. 327).

63 Ancora Kratos: «Reca oltraggio anche in questo luogo» (*ibid.*, 82, p. 329).

64 Blumenberg, *Elaborazione del mito* cit., pp. 378 sgg.

65 Un'importante conferma di questa interpretazione può essere individuata anche nel racconto del mito contenuto nei poemi esiodei. In particolare, nelle *Opere e i giorni* (cit., 45, p. 251) l'origine della contesa dalla quale traggono origine il furto sacrilego e quindi la condanna di Prometeo è identificata nel fatto che «gli dei hanno nascosto agli uomini la vita [bion]». Da notare che, abitualmente, si propone una traduzione «debole» del termine impiegato da Esiodo, rendendo bios con espressioni metaforiche come «ciò che è necessario alla vita», ovvero «il nutrimento»; mentre quello che, secondo il poeta, attivamente fanno gli dei è proprio krypsantes échousi bion, «tengono nascosta la vita» (*ibid.*, 42, p. 251).

66 Eschilo, *Prometeo incatenato* cit., 29-30, p. 327.

67 Come si afferma esplicitamente nella tragedia eschilea: «[Coro]: “Non è dato alcun termine al dolore che ti è inflitto?”. [Prometeo]: “Nessun altro, se non quello che a lui [Zeus] apparirà opportuno”» (*ibid.*, 257-58, p. 339).

68 Secondo l'orgogliosa rivendicazione dello stesso Prometeo: «Ho sciolto i mortali dal dover giungere all'Ade dopo essere stati distrutti» (*ibid.*, 235-36, p. 339).

69 Sia pure nei termini di un semplice accenno, una

simile interpretazione è già prefigurata da Simone Weil: «Zeus ha dovuto crocifiggere Prometeo per una ragione del tutto diversa da quella offerta dalla versione essoterica, la crocifissione doveva essere cosa del tutto diversa dalla punizione per un furto» (Quaderni, 1950-74, a cura di Giancarlo Gaeta, III, Adelphi, Milano 1988, p. 101).

70 Mi sembra questa la traduzione più adeguata per il termine impiegato da Eschilo. Escluso, infatti, che qui possa indicare il «sofista» in senso dispregiativo, come è in Aristofane (Nuvole, 331), o in Platone (Protagora, 312; Sofista, 268), e considerando poco probabile, visto il contesto complessivo di vilipendio a cui il termine appartiene, che esso contenga un riconoscimento positivo, quale sarebbe se fosse reso con «savio» o «uomo ingegnoso», l'unica soluzione è considerarlo un'antifrasi, perfettamente coerente con il tono crudamente sarcastico dell'apostrofe messa in bocca a Kratos.

71 Eschilo, Prometeo incatenato cit., 61-62, p. 329.

72 Uno spunto in questa direzione di interpretazione dell'etimologia onomastica di Prometeo è già in Weil, Quaderni, III cit., pp. 85 e 101: «Prometheus. È più simile a mathos che a métis. Per l'insegnamento»; «Prometheus, manthano, "per la conoscenza"».

73 Eschilo, Prometeo incatenato cit., 9-11, p. 325.

74 Ibid., 62, p. 329.

75 Come suonano testualmente i versi 85-86 (ibid., p. 329): «È falso il nome [pseudonymos] con il quale ti chiamano gli dei chiamandoti "Pre-vidente" [Promethéa]; sei tu, infatti, ad aver bisogno di qualcuno che preveda [promethéos]».

76 «Sebbene tu sia astuto, voglio suggerirti la cosa per te più vantaggiosa: conosci te stesso, e trasforma il tuo atteggiamento in uno nuovo» (Eschilo, Prometeo incatenato cit., 307-09, p. 343).

77 Ibid., 322-23 e 309, p. 343.

78 Sull'importanza della connessione pathos-mathos per la comprensione della figura di Prometeo ha insistito in più luoghi della sua opera Simone Weil: cfr. soprattutto Quaderni, III cit., pp. 222 sgg.; cfr. anche Curi, Meglio non essere nati cit.

79 Eschilo, Prometeo incatenato cit., 391, 552-53 e 981, pp. 347, 355 e 381.

80 Blumenberg, Elaborazione del mito cit., p. 384.

81 Eschilo, *Prometeo incatenato* cit., 235-36, 247-48 e 153-54, pp. 339 e 335.

82 Per una discussione dettagliata, cfr. la Nota critica in Eschilo, *Tragedie e frammenti* cit., pp. 49-101.

83 Si può notare, di passaggio, che in questo caso si registra una perfetta corrispondenza fra la «cornice» e il «contenuto» della tragedia, secondo la struttura della *mise en abyme*. Difatti, secondo le categorie della *Poetica* di Aristotele (55b-56a), quella parte del dramma, nella quale si va «dall'inizio del mutamento di fortuna del protagonista [dalla felicità all'infelicità, o viceversa] fino alla fine» è chiamata «scioglimento», e cioè *lysis*, termine che deriva dallo stesso verbo *lyo*, dal quale deriva l'aggettivo che troviamo in questa seconda opera della trilogia, vale a dire *lyomenos*. In altre parole, nella parte della tragedia detta *lysis* noi assistiamo alla *lysis* di Prometeo.

84 Cfr. Blumenberg, *Elaborazione del mito* cit., pp. 387 sgg.

85 «L'aquila vermiglia ti divorerà il corpo ... e ogni giorno, sebbene non invitata, verrà a fare banchetto con il tuo fegato» (Eschilo, *Prometeo incatenato* cit., 1022-25, p. 383).

86 «Di che cosa dovrei avere paura, dato che del mio destino non è parte la morte? [hoi *thanéin* ou *mórsimon*]» (ibid., 933, p. 377). Come si dice poco dopo, neppure Zeus, se lo volesse, «sarebbe in grado di

dargli completamente la morte» [*pantos emé gh' ou thanatósei*] (ibid., 1053, p. 385).

87 Eschilo, *Prometeo incatenato* cit., 754-55, p. 367.

88 Cfr. i passi della tragedia perduta di Eschilo riportati da Cicerone, *Tuscolane*, II, 10, e raccolti in Eschilo, *Tragedie e frammenti* cit., pp. 689-91.

89 Cfr. Sofocle, *Antigone* cit., 1271-76, p. 335.

90 Cfr. Euripide, *Alceste*, a cura di Davide Susanetti, Marsilio, Venezia 2001, 939-62, p. 135.

4. Prendersi cura della morte

1 «Tempo vi fu in cui esistevano gli dei, ma non le stirpi mortali. Poi che giunse anche per le stirpi mortali il momento

fatale della loro nascita, gli dei ne fanno il calco in seno alla terra ... Ma nell'atto in cui stavano per trarre alla luce quelle stirpi, ordinarono a Prometeo e a Epimeteo di distribuire a ciascuno facoltà naturali in modo conveniente» (Platone, Protagora, in *Le opere*, a cura di Enrico V. Maltese, III: Teagete - Carmide - Lachete - Liside - Eutidemo - Protagora - Gorgia - Menone - Ippia maggiore - Ippia minore - Ione - Menesseno - Clitofonte, Newton Compton, Roma 2005, 320cd, p. 273).

2 «[Come quella di Odisseo] l'intelligenza di Prometeo è *métis* e non *nous*, un'intelligenza che calcola, non contempla, e non è inattiva, ma fa: non ha altro fine che il fare» (Carlo Diano, *Forma ed evento. Principi per una interpretazione del mondo greco*, Marsilio, Venezia 1993, p. 59).

3 *Hybris* - «dis-misura», «tracotanza», «arroganza» - è esplicitamente definita la «colpa» della quale si è macchiato Prometeo: «Anche in questo luogo hai il coraggio di essere tracotante? [*hybrize*]» - chiede Kratos al titano, mentre egli viene incatenato alle rupi del

Caucaso (Eschilo, *Prometeo incatenato*, in *Tragedie e frammenti*, a cura di Giulia e Moreno Morani, UTET, Torino 1987, 82, p. 329).

4 Come sottolinea Jean-Pierre Vernant nel contesto di un saggio di grande interesse (*L'individuo, la morte, l'amore*, 1989, ed. it. a cura di Giulio Guidorizzi, Cortina, Milano 2000, p. 79), al quale rinvio per un'analisi approfondita della concezione greca della morte.

5 Platone, Fedro, in *Le opere*, a cura di Enrico V. Maltese, II: Politico - Parmenide - Filebo - Simposio - Fedro - Alcibiade - Alcibiade secondo - Ipparco - Amanti, Newton Compton, Roma 1997, 244a, p. 455 (*ouk est' étymos lógos*). Per una interpretazione complessiva di questo importantissimo passo del Fedro, il cui baricentro concettuale è costituito dalla polarità *étymos-alethés*, perlopiù deformato o misinterpretato nelle letture correnti, rinvio a Umberto Curi, *La cognizione dell'amore. Eros e filosofia*, Feltrinelli, Milano 1997; Id., «*Pólemos*». *Filosofia come guerra*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

6 Platone, Fedro cit., 244ab, p. 455.

7 Ibid., 245b-246a, pp. 455-57. Sulla «erotologia» platonica, cfr. Curi, *La cognizione dell'amore* cit.

8 Platone, Fedro cit., 245a, p. 457.

9 Come sottolinea, nel contesto di un saggio magistrale, che ho tenuto costantemente presente nella stesura di questo paragrafo, Marcel Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica* (1967), Laterza, Bari 1980.

10 Esiodo, *Teogonia*, in *Opere*, a cura di Aristide Colonna, UTET, Torino 1977, 23-35, p. 63. Su questi temi, e in particolare sul rapporto fra *mnemosyne* e *alétheia*, cfr. l'ottimo lavoro di Jean-Pierre Levet, *Le vrai et le faux dans la pensée grecque archaïque*, Les Belles Lettres, Paris 1976.

11 «L'ira cantami, dea, l'ira di Achille, figlio di Peleo, l'ira funesta che ha inflitto agli Achei infiniti dolori» (Omero, *Iliade*, a cura di Maria Grazia Ciani, Marsilio, Venezia 1990, I, 1-2, p. 59).

12 L'«obbligo» di invocare la Musa per chi voglia, con la poesia, dire la verità, è ricordato dallo stesso Platone: «Io, perciò, come i poeti, cominciando la mia relazione, ho il dovere di invocare le Muse e *Mnemosyne*» (Platone, *Eutidemo*, in *Le opere*, III cit., 275cd, p. 193).

13 Elisa Avezzù, *Commento*, in Omero, *Iliade* cit., p. 1048.

14 Jean-Pierre Vernant, *Aspetti mitici della memoria*, in *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica* (1965), Einaudi, Torino 1978, p. 99 (corsivo mio).

15 Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica* cit., p. 86.

16 Cfr. Vernant, *Aspetti mitici della memoria* cit.; Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica* cit.

17 Esiodo, *Teogonia* cit., 38, p. 63.

18 Vernant, *L'individuo, la morte, l'amore* cit., p. 88.

19 Cfr. ancora Levet, *Le vrai et le faux dans la pensée grecque archaïque* cit., pp. 163 sgg.; Vernant, *Aspetti mitici della memoria* cit.

20 Per un ulteriore approfondimento di questa suggestiva tematica, oltre agli studi già citati, cfr. soprattutto l'ottimo volume di Michèle Simondon, *La mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du Ve siècle avant J.-C.*, Les Belles Lettres, Paris 1982.

21 «Oblío dei mali e sollievo degli affanni», è infatti definita *Mnemosyne* in Esiodo, *Teogonia* cit., 55, p. 63.

22 «Tale è il dono sacrosanto delle Muse agli uomini! Difatti proprio dalle Muse e da Apollo lungisaettante vengono sulla terra gli uomini cantori e suonatori di cetra, mentre invece i sovrani vengono da Zeus; felice colui, che le Muse hanno caro, ch  dalla sua bocca, soave,

scorre la voce! E infatti, se taluno avendo angoscia nell'animo trafitto da recente affanno si rattrista con il cuore in ambascia, allora l'aedo ministro delle Muse prende a celebrare le gloriose gesta degli uomini d'un tempo ... ed ecco che a un tratto costui si dimentica delle sue ambasce, n  conserva pi  ricordo delle sue pene, dacch  i doni delle dee lo hanno subito allontanato dagli affanni» (ibid., 93-103, p. 67, corsivo mio).

23 Cfr. Detienne, I maestri di verit  nella Grecia arcaica cit., pp. 84 sgg.

24 Su questi temi, resta fondamentale il volume di Pierre Hadot, Esercizi spirituali e filosofia antica (1981), Einaudi, Torino 1988.

25 «I pitagorici avevano grande considerazione della memoria e la esercitavano in particolare misura ... Il pitagorico non si levava dal letto prima di aver richiamato alla memoria [prin anamn stheie] quanto era accaduto il giorno prima ... Insomma, cercava di rievocare tutto ci  che era accaduto nel corso dell'intera giornata, sforzandosi di ricordare ogni cosa nell'ordine in cui era avvenuta ... I pitagorici cercavano di esercitare la memoria [ten mn men ghymnazein] sempre pi , convinti che nulla pi  della capacit  di ricordare contribuisse all'acquisizione del sapere, dell'esperienza e del pensiero razionale» (Giamblico, Vita di Pitagora, a cura di Maurizio Giangiulio, Bompiani, Milano 1991, XXIX, 165-66, pp. 323-25).

26 Cfr. Simondon, La mémoire et l'oubli dans la pensée grecque cit. e Detienne, I maestri di verit  nella Grecia arcaica cit.

27 Vernant, L'individuo, la morte, l'amore cit., pp. 78-79.

28 Come ricorda Erwin Panofsky, in un saggio di grande interesse sotto il profilo ermeneutico e filosofico, oltre che critico e storicoartistico (Padre Tempo, in Saggi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento, 1939, Einaudi, Torino 1975, pp. 89-134), l'immagine classica del tempo (un vecchio alto, calvo o canuto, provvisto di falce, spesso

accompagnato da alcuni simboli, come il drago o la bilancia), attraverso una serie di passaggi concettuali e figurativi viene poco alla volta assimilata a quella della morte, fino a identificarsi con essa. Negare il tempo, o sospendere il tempo, viene così a coincidere con la negazione della morte. Un ragionamento per molti aspetti simile a questo si trova nel bel saggio di Massimo Cacciari, *Il tempo morente*, in Umberto Curi (a cura di), *Dimensioni del tempo*, Angeli, Milano 1985, pp. 71-78.

29 «Attraverso la loro madre Nyx, Notte tenebrosa, Ponos, Limos, Gheras, sono tutti figli dello stesso grembo, nati come Morte stessa da Chaos, l'Abisso originario, l'oscuro baratro primordiale, in cui non esisteva ancora nulla che avesse forma, consistenza e fondamento» (Vernant, *L'individuo, la morte, l'amore cit.*, p. 9).

30 Ibid., p. 10.

31 Pseudo-Plutarco, *Vite dei dieci oratori*, I, 18.

32 «Antifonte aveva aperto a Corinto quello che possiamo considerare il primo gabinetto di psicoanalisi, la esercitava, come una delle tante branche dell'«Arte medica», a curare quelli che «soffrivano dolori nell'animo». Perseguendo fini terapeutici e non etici, egli non aveva naturalmente nessuna difficoltà a consigliare l'uso del vino e della venere» (Carlo Diano, *Le virtù cardinali nell'Ippolito di Euripide*, in *Studi e saggi di filosofia antica*, Antenore, Padova 1973, p. 348).

33 «Il compito del medico è quello di acquisire una scienza così esatta che permetta di sbagliare poco qua e là: e io molto loderei quel medico che poco sbagliasse; ma la certezza raramente è dato vedere» (Ippocrate, *Antica medicina*, IX, 21-22; corsivo mio). Per un approfondimento della concezione ippocratica della medicina come *téchne*, e ulteriori ragguagli bibliografici, rinvio a Umberto Curi, *Il mantello e la scarpa. Filosofia e scienza tra Platone e Einstein*, Il Poligrafo, Padova 1998, pp. 75-89.

34 Una raccolta di documenti rilevanti per la conoscenza della *téchne alypias* si trova in appendice al fondamentale saggio di Carlo Diano, *Euripide auteur de la catharsis tragique*, in *Studi e saggi cit.*, pp. 287-319, che ho tenuto costantemente presente nella stesura di questo paragrafo.

35 Galeno, *De placitis Hippocratis et Platonis*, IV, 7, 392

Muller; se ne veda la traduzione in Anassagora, Testimonianze e frammenti, a cura di Diego Lanza, La Nuova Italia, Firenze 1966, p. 41 (corsivo mio).

36 Cito dalla traduzione contenuta in Carlo Diano, La catarsi tragica, in Saggezza e poetiche degli antichi, Neri Pozza, Venezia 1968, pp. 213-71.

37 Cfr. al riguardo Id., Francesco Robortello interprete della catarsi, in Studi e saggi cit., pp. 321-30.

38 Se ne veda, per esempio, la caricatura con la quale nell'Alcesti Euripide richiama quelli che evidentemente dovevano ormai essere luoghi comuni della polemica contro le pretese liberatorie della *téchne alypias*: «Nessuno dei mortali sa se il giorno che verrà domani sarà vivo. L'evento non è cosa che si mostri alla vista, e non puoi dire quale via prenda. E non solo la scienza non ce lo insegna, ma neppure un'arte abbiamo, che riesca a premunircene» (Euripide, Alcesti, a cura di Davide Susanetti, Marsilio, Venezia 2001, 779 sgg., p. 125; corsivo mio). Accenti simili si ritrovano anche nell'Edipo re di Sofocle: «Che ha da temere un uomo, quando vede che ogni cosa è in potere dell'evento e che di nulla vi è prescienza certa? Il meglio è che uno viva alla ventura, così come può vivere» (Sofocle, Edipo re, a cura di Oddone Longo, CLEUP, Padova 1988, 977-79, p. 213).

39 All'analisi delle diverse pratiche che concorrevano a formare la cura sui, intesa non come un esercizio occasionale, ma come una direttiva generale di condotta, improntata a «prendersi cura di se stessi», sono dedicati alcuni fondamentali lavori di Michel Foucault, frutto delle lezioni tenute al Collège de France nel 1984: cfr. L'ermeneutica del soggetto, in I Corsi al Collège de France. I Résumés, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 105-41, e Technologie del sé. Un seminario con Michel Foucault, Bollati Boringhieri, Torino 1992. La riflessione in margine ai saggi foucaultiani ha influito molto nella stesura del presente lavoro.

40 «Uno è povero, ma quando apprende che Telefo è stato più pitocco di lui, la povertà la sopporta più facilmente. Un altro ha un ticchio matto, vede l'Alcmeone. Un altro ha male agli occhi, ma i Fineidi erano ciechi. A un tale è morto un figlio, gli dà conforto Niobe. Questo è zoppo, assiste al Filottete ... Basta pensare che non c'è malanno che non sia

toccato ad altri in misura maggiore, perché ognuno le sue disgrazie le pianga di meno» (Timocle, fr. 6 Kock, cit. in Diano, *La catarsi tragica* cit., pp. 242-43).

41 Sulle quali si sofferma Carlo Diano nei saggi citati, in particolare in Euripide auteur de la catharsis tragique cit., pp. 312-19.

42 Platone, Fedone, in *Le opere*, a cura di Enrico V. Maltese, I: Eutifrone - Apologia di Socrate - Critone - Fedone - Cratilo - Teeteto - Sofista, Newton Compton, Roma 2005, 80e-81a, pp. 189-91.

43 Altrove (Curi, *La cognizione dell'amore* cit., pp. 25-26) ho già sottolineato che Platone è il primo a usare in senso «tecnico» il termine *philosophia*. Mentre infatti la testimonianza indiretta, secondo la quale l'«inventore» del termine sarebbe stato Pitagora, dev'essere considerata poco attendibile, presumibile frutto della tendenza a individuare nel Samio il *prótos heuretés* di un gran numero di «invenzioni» fra loro eterogenee, sicuramente l'espressione *philosóphous andras* in Eraclito (B 35 Diels-Kranz) è impiegata per indicare non tanto i «filosofi» in senso proprio, quanto più in generale «coloro che amano la conoscenza». Allo stesso modo, il verbo *philosophéin*, ricorrente già nel V secolo (in Erodoto e Tucidide, per esempio), viene usato per alludere alla coltivazione delle conoscenze e del sapere, senza alcun richiamo a una forma di indagine specificamente definita.

44 Platone, Fedone cit., 82d, p. 193 (corsivo mio).

45 «[Critone]: "Bene, Socrate, che cosa raccomandi a costoro e a me per i tuoi figli, o qualche altra cosa che noi possiamo fare e che ti riesca gradita?" Ed egli rispose: "Quel che sempre io ripeto, o Critone, e nulla più di nuovo, cioè che se di voi stessi vi prenderete cura [*epimeloumenoi*], farete cosa gradita a me, ai miei e a voi stessi, qualunque cosa facciate"» (ibid., 115b, p. 253).

46 Da notare che, proprio nel Fedone, Anassagora è esplicitamente nominato da Socrate come colui che, al tempo stesso, aveva suscitato in lui una meravigliosa speranza (*thaumastés elpidos*), ma che poi era stato anche responsabile di una grande delusione, inducendolo di conseguenza a modificare l'orientamento della sua ricerca, e a intraprendere una via di indagine del tutto nuova, all'insegna di una

«seconda navigazione» (cfr. Platone, Fedone cit., 97b-100a, pp. 22125).

47 Platone, Lettera settima, in Lettere, a cura di Margherita Isnardi Parente, Mondadori Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2002, 340b-e, p. 107.

48 La critica più volte rivolta da Platone nei confronti del sapere enciclopedico (*polymathia*) e dell'affaccendarsi vanamente in molte cose (*polypragmosyne*), non è meno intransigente di quella rivolta da Eraclito al *polymathés* Pitagora (su tutto ciò cfr. Curi, La cognizione dell'amore cit., cap. 1).

49 Platone, Apologia di Socrate, in Le opere, I cit., 23a, p. 75.

50 Platone, Apologia di Socrate cit., 23b, p. 75.

51 Traggo questa espressione dal bel libro di Andrea Tagliapietra, *Il velo di Alceste*. La filosofia e il teatro della morte, Feltrinelli, Milano 1998, al quale rinvio anche per una lettura molto sensibile del Fedone.

52 Come suonano le ultimissime parole del Fedone cit., 118a, p. 259 (*aristou kai allos phronimotatou kai dikaiotatou*).

53 Ibid., 117c, p. 257.

54 «Ormai, quasi tutta la regione addominale del suo corpo era diventata fredda» (Platone, Fedone cit., 118a, p. 259).

55 Ibid.

56 Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza* (1882), in Opere, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, V, 2: *La gaia scienza - Idilli di Messina - Frammenti postumi*, 1881-1882, Adelphi, Milano 1987, § 340, p. 248.

57 Apollodoro, *I miti greci*, a cura di Paolo Scarpi, Mondadori - Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1999, III, 10, 118-19, p. 251.

58 Per un approfondimento, in chiave filosofica, della figura di Dioniso, e della duplicità della quale egli è simbolo, rinvio a Umberto Curi, *Endiadi. Figure della duplicità*, Feltrinelli, Milano 2002, pp. 81 sgg.

59 Apollodoro, *I miti greci* cit., III, 10, 118-19, p. 251.

60 Ibid., III, 10, 120, p. 251. Sulla figura di Asclepio, in relazione al tema della morte di Socrate, cfr. le belle pagine di Tagliapietra, *Il velo di Alceste* cit., pp. 205 sgg.

61 Ophéilomen è infatti plurale, e indica una condizione «stabile», non transitoria, di debito contratto nei confronti di qualcuno.

62 Duplice, inoltre, è lo stesso animale indicato per il sacrificio, visto che, secondo la tradizione, segnando il confine fra la notte e il giorno, il gallo indicherebbe appunto quell'incerta area di frontiera, nella quale insieme convivono il giorno e la notte.

63 Cfr. Platone, Fedone cit., 82d, p. 193.

64 «Il cristianesimo consiste proprio nel pensiero che la morte è la “consolazione essenziale” e il giorno della morte è il vero dies natalis» (Soren Kierkegaard, Diario, a cura di Cornelio Fabro, II: 1848-1852, Morcelliana, Brescia 1963, p. 131).

5. La possibilità dell'inaudito. La morte come forma di esistenza in Rilke

1 Rainer Maria Rilke, Prima elegia, in *Elegie duinesi* (1923), con una Introduzione di Alberto Destro, Einaudi, Torino 1978, p. 7. Una recente reinterpretazione delle elegie di Rilke è proposta da Francesco Roat, *Le Elegie di Rilke tra angeli e finitudine*, Alphabeta, Merano

2009.

2 Cfr. Paul Zanker e Björn Christian Ewald, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani* (2004), Bollati Boringhieri, Torino 2010.

3 Cfr. Wolfgang Leppmann, *Rilke. La vita e l'opera* (1984), Longanesi, Milano 1989, p. 201.

4 Cfr. la Cronologia in Rainer Maria Rilke, *Poesie*, I: 1895-1908, a cura di Giuliano Baioni, con Note di Andreina Lavagetto, Einaudi-Gallimard, Torino 1995, p. XC.

5 Lettera a Franz Xaver Kappus del 29 ottobre 1903, in Rainer Maria Rilke, *Lettere a un giovane poeta*, Adelphi, Milano 2003, p. 38. Già celebrata nel saggio su Rodin (cfr. Id., *Su Rodin*, 1903, *Abscondita*, Milano 2009, p. 25), la metafora della fontana è indicata come «puro incontro di levità e gravezza» in Id., *Il testamento* (1974), Guanda, Milano 1983, p. 51.

6 Cfr. Carl Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, II: *Mythologische Zyklen*, Mann, Berlin 1890, pp. 25 sgg.

7 Per un primo inquadramento dell'opera di Rilke, è utile la monografia di Alberto Destro, *Invito alla lettura di Rainer Maria Rilke*, Mursia, Milano 1979.

8 Marie von Thurn und Taxis, *Rainer Maria Rilke* (1932), Studio Tesi, Pordenone 1987, p. 57.

9 Rainer Maria Rilke, *Sonetti a Orfeo* (1923), in *Poesie*, a cura di Giuliano Baioni, II: 1908-1926, Einaudi-Gallimard, Torino 1996, p. 124. Lo stesso tema è presente anche in una lirica - *Römische Sarkophage* - compresa nei *Neue Gedichte*: «Finché le bocche ignote l'inghiottivano / che non parlano mai (e dove esiste e pensa / un cervello che dia loro una voce?) / Allora dagli acquedotti antichi / fu immessa nei sarcofaghi acqua eterna -; / che ora rispecchia e scorre e splende in loro» (Rainer Maria Rilke, *Nuove poesie - Requiem*, 1907 08 e 1909, a cura di Giacomo Cacciapaglia, Einaudi, Torino 1992, p. 81).

10 Platone, *Cratilo*, in *Le opere*, a cura di Enrico V. Maltese, I: *Eutifrone - Apologia di Socrate - Critone - Fedone - Cratilo - Teeteto - Sofista*, Newton Compton, Roma 2005, 407e-408a, p. 311.

11 Platone, *Cratilo* cit., 408b, p. 311. Da notare che, in questo stesso passo, Platone attribuisce la stessa etimologia anche a Iris, effettivamente accomunata a Hermes nel pantheon greco dalla funzione di angelo esercitata da entrambi.

12 Ibid., 408bc, p. 311.

13 Lo stesso epiteto attribuito a Odisseo nel primo verso del poema omerico che da lui prende il nome. Da notare che Hermes è perlopiù indicato come padre di Autolico, «principe dei ladri», il quale è ricordato come nonno di Odisseo. Secondo la tradizione, fu anzi proprio Autolico a scegliere il nome di colui che sarà poi cantato da

Omero, con la seguente motivazione: «Poiché io sono odiato [*odysséus*] anch'egli sarà odiato, e dunque dovrà chiamarsi *Odysséus*» (*Inno omerico a Hermes*, in *Inni omerici*, a cura di Filippo Cassola, Mondadori Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1975). Nel decimo libro del poema, è la stessa Circe a definire con l'epiteto *polytropos* Odisseo, stupita per la sua abilità nel resistere agli effetti del filtro da lei preparato.

Era stato Hermes che aveva consegnato all'eroe l'antidoto al pharmakon della maga.

14 Inno omerico a Hermes cit., p. 72.

15 «Sul carro salì la fanciulla [Persefone] e accanto a lei Hermes, il dio potente, afferrò redini e frusta e fuori dalla sala spinse i cavalli che si lanciarono in volo. Velocemente percorsero il lungo cammino ... Hermes li guidò fino al tempio odoroso dove attendeva Demetra dalla bella corona. Qui si fermarono. E lei, quando li vide, fece un balzo, come una baccante sul monte coperto di boschi. Anche Persefone, quando vide il bel volto della madre, balzò a terra abbandonando carro e cavalli, corse da lei e si gettò tra le sue braccia» (Inno omerico a Demetra: seguo la traduzione di Maria Grazia Ciani in Roberto Deidier, a cura di, Persefone. Variazioni sul mito, Marsilio, Venezia 2010, p. 46).

16 Con questa funzione, Hermes è descritto già nell'Odissea: «Ma Hermes Cillenio chiamava le ombre dei pretendenti; aveva in mano la verga bella, d'oro, con cui gli occhi degli uomini affascina, di quelli che vuole e può svegliare chi dorme; le guidava movendola, e quelle gli andavano dietro squittendo» (Omero, Odissea, a cura di Maria Grazia Ciani, Marsilio, Venezia 1992, XXIV, 1-5, p. 777).

17 Su questi aspetti decisivi della personalità del dio, resta imprescindibile il saggio di Karoly Kerényi, Hermes Guide of Souls. The Mythologem of the Masculine Source of Life, trad. ingl. Spring, Zürich 1976. Il testo è basato sulla «Eranos lecture» di Kerényi del 1942, originariamente pubblicata in lingua tedesca in «Eranos

Jahrbuch», IX, 1943. L'anno successivo compare una seconda edizione, non più come saggio in una rivista, ma come monografia, primo numero di una collana intitolata «Albae Vigiliae» (Rhein, Zürich 1944). La traduzione inglese è condotta su quest'ultima edizione.

18 Come osserva René Guénon, «bisogna anche notare che il caduceo (kerykeion, insegna degli araldi) è considerato l'attributo caratteristico di due funzioni complementari di Mercurio o Hermes: da un lato, quella di interprete o messaggero degli dei e, dall'altro, quella di "psicopompo", che conduce gli esseri attraverso i loro mutamenti di stato, oppure nei passaggi da un ciclo di esistenza a un altro; e infatti queste

due funzioni corrispondono rispettivamente ai due sensi discendente e ascendente delle correnti rappresentate dai due serpenti» (La grande Triade, 1946, Adelphi, Milano 1980, p. 49, nota 9).

19 La duplicità di Hermes è documentata da numerose fonti antiche. Dei morenti si dice che Hermes li afferra (Eschilo, Coefore, 622). A «Hermes, la scorta», Aiace, prima di trafiggersi con la spada, chiede il favore di comporlo in pace (Sofocle, Aiace, 832). Il cieco Edipo guidato prodigiosamente da lui trova la via per il luogo dove morire (Sofocle, Edipo a Colono, 1547 sgg.). La donna dell'isola di Ceo che volle porre fine ai suoi giorni alla presenza di Sesto Pompeo sparse una libagione d'offerta a Hermes prima di vuotare il calice del veleno, affinché egli la conducesse dolcemente in una piacevole provincia degli Inferi (Valerio Massimo, Detti e fatti memorabili, II, 6, 8). Anche in queste sfere tenebrose la sua azione è duplice: non solo conduce agli Inferi, ma dagli Inferi libera. Nell'Inno omerico a Demetra, per esempio, trae Persefone fuori dal regno dei morti. Nei Persiani di Eschilo (629) viene invocato insieme alla dea Terra e al dominatore della morte, affinché faccia risalire alla luce lo spirito del gran re (Karoly Kerényi, Gli dei della Grecia, 1951, il Saggiatore, Milano 1962, pp. 138-51).

20 Sulla quale insiste, con particolare incisività, Carl Gustav Jung: «a) Mercurio consta di tutti gli opposti immaginabili. Esso è

un'esplicita dualità, che però viene sempre indicata come unità, sebbene le sue molte intime antitesi possano scindersi drammaticamente in altrettante figure, diverse e apparentemente indipendenti. b) È fisico e spirituale nello stesso tempo. c) È il processo della trasformazione dell'inferiore, del fisico, nel superiore, nello spirituale, e viceversa. d) È il diavolo, è un redentore che indica la via, è un imbrogliatore evasivo, è la divinità, come si presenta nella natura materna» (Lo spirito Mercurio, 1943-48, in Opere, edizione diretta da Luigi Aurigemma, XIII: Studi sull'alchimia, Boringhieri, Torino 1988, pp. 263-64).

21 Secondo Giacomo Cacciapaglia (Introduzione, in Rilke, Nuove poesie cit., pp. XV-XVII), la «logica» della nuova poetica rilkeana, compendiata nell'espressione

Kunstdinggedicht, vale a dire «poesia dell'oggetto artistico», è esemplarmente espressa nella lirica riguardante la storia dei due amanti infelici.

22 Cfr. Wolfgang Speyer, *The Divine Messenger in Ancient Greece, Etruria and Rome*, in Friedrich V. Reiterer (a cura di), *The Concept of Celestial Beings - Origins, Development and Reception*, De Gruyter, Berlin - New York 2007, pp. 51-78.

23 Come precisa più analiticamente Andreina Lavagetto (Note, in Rilke, *Poesie cit.*, p. 936), «è in un'opera di scultura che va ricercato il germe figurativo da cui nacque l'Orpheus del 1904: le tre figure di Hermes, Euridice e Orfeo compaiono affiancate in un bassorilievo greco del V secolo a. C., andato perduto. Dell'opera esistono cinque copie di età romana (I secolo d. C.)». Secondo Giacomo Cacciapaglia (Introduzione cit., pp. XV-XVI), il punto di partenza del poemetto sul cantore tracio «è sia letterario che figurativo, riportabile comunque a un nucleo ben radicato nell'immaginario dell'Occidente ... Lo dimostra il modo inappariscnte e insieme decisivo in cui [Rilke] ha distorto sia il senso dei bassorilievi da lui ammirati a Parigi, a Napoli, a Roma e raffiguranti Hermes, Orfeo, Euridice; sia le versioni del mito di Orfeo tramandate da Virgilio e da Ovidio». Sculture e bassorilievi come fonti dell'ispirazione poetica di questi anni sono indicati anche da Leppmann, Rilke cit., p. 202.

24 Lavagetto, Note cit., p. 938.

25 «Il bassorilievo di Orfeo ... mostra, sulla sinistra, Hermes; di profilo, volto verso le altre due figure, il piede destro sollevato in un passo, il dio indossa una corta tunica drappeggiata; un largo cappello da viaggio, legato al collo da un laccio, è abbandonato sulle spalle. La mano destra, chiusa, reggeva originariamente il kerykeion, il bastone da viaggio, in bronzo, non riprodotto nelle copie romane. Il braccio sinistro di Hermes è intrecciato al braccio destro di Euridice. Accanto a Hermes, al centro della composizione, Euridice, di tre quarti, volge le spalle al dio e guarda Orfeo, tenendogli la mano sinistra sulla spalla ... Sulla destra, Orfeo è raffigurato quasi di fronte (si è appena voltato); solo il viso è volto per tre quarti verso Euridice, a fissarla negli occhi» (ibid., p. 937).

26 Questa citazione e quelle che seguono sono tratte da

Rainer Maria Rilke, Orfeo. Euridice. Hermes, in *Nuove Poesie cit.*, pp. 171 sgg.

27 È l'espressione che troviamo nell'epillio del quarto libro delle Georgiche di Virgilio, dedicato a ricostruire il mito di Orfeo ed Euridice, per indicare compendiosamente il gesto che conduce all'epilogo tragico.

28 Cfr. Virgilio, Georgiche, IV, 495.

29 Si vedano, convergenti nel ricorso alla «doppia catastrofe», anche se diversi per molti altri aspetti, i melodrammi di Monteverdi e di Calzabigi-Gluck, risalenti entrambi al XVII secolo.

30 Per un più analitico approfondimento di questo tema, rinvio al mio *La cognizione dell'amore. Eros e filosofia*, Feltrinelli, Milano 1997.

31 *Desine fata deum flecti sperare precando!* (Virgilio, Eneide, VI, 376; traduzione mia).

32 Ho sviluppato analiticamente questa ipotesi di interpretazione -ovviamente «discutibile», e tuttavia certamente del tutto innovativa, rispetto alla quasi totalità delle letture tuttora prevalenti - nel terzo capitolo (interamente dedicato al mito di Orfeo) del mio *Miti d'amore. Filosofia dell'eros*, Bompiani, Milano 2009. A esso rinvio una volta per tutte per una trattazione più dettagliata degli spunti qui soltanto accennati.

33 Ritroviamo una sorta di «elogio della pazienza» (accomunata al lavoro, come «doni» ricevuti dall'esempio di Rodin) in una famosa lettera di Rilke all'artista francese: «La pazienza è ciò che è in contrasto con la vita ordinaria, che sembra imporci la fretta, una pazienza che ci mette in rapporto con tutto ciò che è al di là di noi» (Rainer Maria Rilke, lettera a Auguste Rodin del 29 dicembre 1908, in *Id.*, *Su Rodin cit.*, p. 119).

34 «Ritroviamo la stessa condanna dell'impazienza che abbiamo riconosciuto in Kafka, l'idea che il cammino più breve è una colpa verso l'indefinito, in quanto ci conduce verso ciò che vogliamo raggiungere senza farci raggiungere ciò che sorpassa ogni volere ... La pazienza dice un altro tempo, un altro lavoro, di cui non si vede la fine, che non ci assegna scopo alcuno verso il quale muoversi di slancio in un rapido progetto» (Maurice Blanchot, Rilke e l'esigenza della morte, in

Id., *Lo spazio letterario*, 1955, Einaudi, Torino 1967, pp. 106-07).

35 Rainer Maria Rilke, *Alcesti*, 1-22. Pur apprezzando per molti aspetti le traduzioni italiane di Giaime Pintor (in *Poesie cit.*, pp. 2529) e di Giacomo Cacciapaglia (in *Nuove poesie cit.*, pp. 175-79) mi affido qui e nei passi successivi all'intensa traduzione di Maria Grazia Ciani (in *Maria Pia Pattoni*, a cura di, *Alcesti. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 2006, pp. 147-50).

36 Riferendosi in particolare alle *Elegie duinesi*, scrive Maurice Blanchot: «La metamorfosi non ci conduce soltanto alla morte, ma traduce la morte stessa all'infinito, fa di essa il movimento infinito del morire, e di colui che muore l'infinitamente morto, come se si trattasse per lui, nell'intimità della morte, di morire sempre di più, smisuratamente, - all'interno della morte, di continuare a rendere possibile il movimento della trasformazione che non deve cessare, notte della dismisura, *Nacht aus Ubermass*, in cui bisogna eternamente nel non-essere tornare a essere» (Rilke e l'esigenza della morte cit., p. 134).

37 Rainer Maria Rilke, *L'esperienza della morte*, in *Nuove poesie cit.*, p. 107.

38 Id., lettera a Franz Xaver Kappus del 12 agosto 1904, in Rilke, *Lettere a un giovane poeta cit.*, p. 58.

39 «E anche vita e morte! Quanto aperti i campi dall'una all'altra, quanto vicine, quanto vicine a una quasi conoscenza, quanto ormai parola quasi questa di quella, in cui precipitano confluendo insieme in un'unità (temporaneamente) senza nome» (Rainer Maria Rilke, *Lettere da Muzot* (1921-1926), a cura di Mirto Doriguzzi e Leone Traverso, Adelphi, Milano 1991, p. 51).

40 Rainer Maria Rilke, *Lettere a un'amica veneziana*, Archinto, Milano 1986, p. 16.

41 Come lo definisce Martin Heidegger in *Perché i poeti?*, in *Sentieri interrotti* (1950), a cura di Pietro Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1973, pp. 247-97). Riguardo all'interpretazione heideggeriana di Rilke, rinvio a Christoph Jamme, *Der Verlust der Dinge. Cézanne-Rilke-Heidegger*, in «*Deutsche Zeitschrift für Philosophie*», XL, 1992, pp. 385-97; Michel Haar, *Rilke o l'interiorità della terra*, in «*aut-aut*», 235, gennaio-febbraio

1990, pp. 73-96; Vincenzo Vitiello, Heidegger/Rilke. Un incontro sul luogo del linguaggio, ivi, pp. 97-120.

Il lavoro d'insieme più ricco e approfondito su questo tema si deve a Simona Venezia, *Il linguaggio del tempo*. Su Heidegger e Rilke, Guida, Napoli 2007.

6. Raccontare la morte. Kafka e l'inconcepibile

1 Franz Kafka, *Il cacciatore Gracco* (1917), in *Tutti i racconti*, a cura di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 2009, pp. 350-52.

2 Kafka, *Il cacciatore Gracco* cit., p. 352. La figura del cacciatore Gracco è stata accostata a quella dell'ebreo errante (*der ewige Jude*), intese entrambe nel quadro della novecentesca metafora dello sradicamento. «A incontrarsi qui - o a scontrarsi - sarebbero apparentemente i lati di un'opposizione memorabile: l'eterno pólemos tra il limite e l'illimitato, l'abitare e l'errare, la rinuncia e il tendere (*streben*). L'ebreo errante, questa figura dai contorni favolosi, eternamente in fuga da se stesso e da tutto, proteso verso un sempre-oltre i cui tratti sfumano nel vuoto come una dissolvenza senza fine, è l'eroe mitico-simbolico dello sradicamento e dello spaesamento, dell'esilio perpetuo, della dissipazione e della deriva - in definitiva, dell'assenza del limite» (Salvo Incardona, *Heimatlosigkeit*. Commento all'apologo *Der Jaeger Gracchus* di Franz Kafka, www.ctonia.com/pagine/Scritti/graffi/heimatlosigkeit.htm).

3 Sulle analogie e i rimandi incrociati tra i due racconti insiste soprattutto Malcolm J. Pasley nel contesto di un saggio diventato famoso soprattutto per aver individuato in Undici figli, scritto anch'esso nel 1917, il riferimento agli undici racconti che l'autore stava scrivendo in quello stesso periodo (cfr. *Two Kafka Enigmas*. «*Elf Söhne*» and «*Die Sorge des Hausvaters*», in «*Modern Language Review*», LIX, 1964, pp. 73-81). Secondo questa linea di interpretazione, il racconto *Il cruccio del padre di famiglia* sarebbe «una confessione del cruccio per il racconto *Il cacciatore Gracco* al quale Kafka lavorava da diverse settimane senza poterlo terminare» (Klaus

Wagenbach, Franz Kafka. 1883-1912: biografia della giovinezza, 1958,

Einaudi, Torino 1972, p. 119). In tema di rinvii interni - una sorta di virtuosistica mise en abyme - è stato più volte osservato che il nome «Gracco, graculus, può significare cornacchia. E Kafka stesso, nei colloqui con Gustav Janouch, ha affermato: “Io sono una cornacchia, una kavka”» (Franco Rella, Scritture estreme. Proust e Kafka, Feltrinelli, Milano 2005, p. 37).

4 Franz Kafka, Il cruccio del padre di famiglia (1917), in Tutti i racconti cit., p. 237.

5 Ibid.

6 Giuliano Baioni, Kafka. Romanzo e parabola, Feltrinelli, Milano 1962, p. 203.

7 Per una più approfondita analisi del saggio freudiano relativo a Das Unheimliche, rinvio al primo capitolo del mio Straniero, Cortina, Milano 2010.

8 Kafka, Il cruccio del padre di famiglia cit., p. 238.

9 È questo infatti il termine che compare nel titolo originale del racconto kafkiano: Die Sorge des Hausvater, tradotto appunto -comunque «debolmente» - con «la preoccupazione» o «il cruccio». Sulla Sorge (tradotto più adeguatamente con «cura») come Sein des Daseins («essere dell'esserci»), cfr. il sesto capitolo della prima sezione di Essere e tempo di Heidegger (§§ 39-44).

10 A proposito del problema della lingua impiegata da Kafka, la situazione degli Ebrei di Praga, in rapporto alle «quattro lingue», può essere così descritta: «La lingua vernacolare è ... il ceco, che tuttavia tende a essere dimenticato e rimosso; quanto allo jiddish, è quasi sempre disprezzato o temuto, fa paura, come dice Kafka. Il tedesco è la lingua veicolare delle città ... Il tedesco di nuovo, ma questa volta il tedesco di Goethe, ha una funzione culturale e referenziale ... L'ebraico è la lingua mitica» (Gilles Deleuze e Félix Guattari, Kafka. Per una letteratura minore, 1975, Feltrinelli, Milano 1975, p. 41).

11 Kafka, Il cruccio del padre di famiglia cit., p. 238.

12 Franz Kafka, Frammento per «Il cacciatore Gracco» (1917), in Tutti i racconti cit., p. 356.

13 Cfr. ibid., p. 355.

14 «Come va, cacciatore Gracco, che già da secoli viaggi con codesto vecchio battello? Da millecinquecento anni ormai. E sempre con questa imbarcazione? Sempre con questa barca» (ibid., p. 353).

15 Come si legge in due punti decisivi di entrambi i racconti che lo vedono come protagonista: «Io non faccio conto ... Sono qui, non so altro» (Kafka, *Il cacciatore Gracco* cit., p. 352); «Non chiedermi altro. Sono qui ... Non so perché sono qui» (Id., Frammento per «*Il cacciatore Gracco*» cit., p. 356; corsivo mio).

16 Martin Heidegger, *Contributi alla filosofia* (Dall'evento) (1936/38), a cura di Franco Volpi, Adelphi, Milano 2007, p. 285.

17 «L'essere per la morte deve essere sempre concepito come determinazione dell'esserci, e ciò vuol dire: non è che l'esser-ci si dissolva in esso, bensì, al contrario, esso include in sé l'essere per la morte, e solo con tale inclusione è esser-ci pieno, abissale» (ibid., p. 286).

18 Martin Heidegger, *Essere e tempo* (1927), nuova ed. it. a cura di Franco Volpi sulla traduzione di Pietro Chiodi, con le glosse a margine dell'autore, Longanesi, Milano 2005, p. 296.

19 Ibid., p. 300. «La morte è per l'Esserci la possibilità di non-poter-più esserci. Poiché in questa possibilità l'Esserci incombe a se stesso, esso viene completamente rimandato al suo poter-essere più proprio ... Questa possibilità assolutamente propria e incondizionata è, nel contempo, l'estrema ... La morte è la possibilità della pura e semplice impossibilità dell'Esserci. Così la morte si rivela come la possibilità più propria, incondizionata e insuperabile» (ibid., p. 301).

20 Cfr. Martin Heidegger, *Il senso dell'essere e la «svolta»*. Antologia storico-sistematica del primo Heidegger, a cura di Alfredo Marini, La Nuova Italia, Firenze 1982, p. 117.

21 Cfr. Umberto Galimberti, *Invito al pensiero di Heidegger*, Mursia, Milano 1989, p. 45.

22 «Il cacciatore Gracchus non domanda più: il suo movimento è diventato puro movimento. Ora egli sa che nessuno potrebbe aiutarlo. Lo stacco è avvenuto; lo strappo dalla vita precedente si mostra. Ma è uno strappo incompiuto,

mal-contento. Si volge all'ultimo gradino di quella vasta scala che conduce all'"al di là" ... Proprio l'essere-per-la-morte mostra come la vera morte, quella che "salva", ci è estranea - come a noi sia concessa solo una morte che è sopravvivenza» (Massimo Cacciari, *Icone della legge*, Adelphi, Milano 1985, p. 106; ma tutto il secondo capitolo - *La porta aperta* - di questo libro così importante ho tenuto presente affondando nelle pagine di Kafka).

23 Franz Kafka, *La partenza* (1922), in *Tutti i racconti cit.*, p. 413. Nelle *Considerazioni sul peccato*, il dolore, la speranza e la vera via, scritte nello stesso anno a cui risalgono gli *Undici figli*, vale a dire il 1917, Kafka scriveva tra l'altro: «Esiste un punto di arrivo, ma nessuna via; ciò che chiamiamo via non è che la nostra esitazione» (in *Confessioni e diari*, Mondadori, Milano 1972, p. 752).

24 Id., *La partenza cit.*, p. 413. Echi di questa impostazione si possono forse rintracciare nel romanzo *Il castello*, secondo la penetrante lettura proposta da Massimo Cacciari: «La strada è "infinita" perché compierla non è dato alle "potenze" di cui K. dispone, o perché il procedere lungo il suo cammino comporta un'infinita durata? K. vuole "andare avanti", ma il procedere non contiene in sé affatto il senso del terminare, del compimento. Impossibile che il persistere nel tempo della ricerca e della lotta possa riuscire per forza propria nell'istante "felice" della risposta» (*Hamletica*, Adelphi, Milano 2009, p. 59).

25 Come si legge in un altro intenso racconto: Franz Kafka, *Rinuncia* (1922), in *Tutti i racconti cit.*, p. 458.

26 Franz Kafka, *Delle similitudini* (1922-23), in *Tutti i racconti cit.*, p. 459.

27 Ibid. Una situazione per molti aspetti analoga è quella descritta nella leggenda incastonata nel racconto *Durante la costruzione della muraglia cinese* (1917). «L'imperatore ... ha mandato proprio a te, individuo, a te, misero suddito, ombra minuscola rifugiatasi dal sole imperiale nella più remota lontananza, proprio a te l'imperatore ha mandato dal letto di morte un suo messaggio». La corsa del messaggero attraversa vanamente sale, scalinate, cortili, giardini, ma benché veloce e tenace non raggiunge - non può raggiungere - la sua destinazione. «E così via nei millenni; e se infine [il

messaggero] uscisse di corsa dal portone estremo - ma non potrà avvenire mai, mai - si troverebbe davanti la città imperiale, l'ombelico del mondo, piena colma della sua feccia. Qui nessuno può passare, men che meno con il messaggio di un morto. - Tu invece, seduto davanti alla finestra, te lo sogni quando scende la sera» (in Tutti i racconti cit., pp. 369-70). A proposito di questa leggenda, ha osservato Ferruccio Masini che «la distanza tra l'imperatore morente e il destinatario del suo messaggio ... è sempre una distanza incolmabile perché è la nozione stessa di messaggio a evocarla immediatamente. In quella distanza, in quella divaricazione assoluta aperta tra domanda e risposta, tra presenza e assenza, germinano i fantasmi, si addensano, come la feccia del mondo, tutti gli sviamenti, le vie oblique, le congetture insensate, i ritardi ineliminabili, gli inganni» (Franz Kafka. La metamorfosi del significato, a cura di Emilio Carlo Corriero, Ananke, Torino 2010, p. 216).

28 Nel corso degli ultimi anni, sono ritornato più volte ad analizzare questo fondamentale mito dell'antichità con particolare riferimento alle versioni «classiche», da Esiodo a Platone: cfr. Endiadi. Figure della duplicità, Feltrinelli, Milano 1995, pp. 115-74, e Meglio non essere nati. La condizione umana tra Eschilo e Nietzsche, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 125 sgg.

29 Franz Kafka, Prometeo (1918), in Tutti i racconti cit., p. 390.

30 Ibid. «Poiché ogni verità, a-létheia, proviene dal “fondo” inesauribile del silenzio e della dimenticanza, léthe, dimenticare tale “fondo”, dimenticare silenzio e dimenticanza, significa distruggere il fondo stesso della verità - significa confidare nelle immagini, alle quali siamo inchiodati come Prometeo alla roccia, significa scambiarle per la verità stessa» (Cacciari, Icone della legge cit., p. 137).

31 Omero, Odissea, a cura di Maria Grazia Ciani, Marsilio, Venezia 1992, p. 415; cfr. Elisa Avezzi, Commento, ibid., pp. 841-44.

32 La sostanziale convergenza dei due racconti kafkiani - quello relativo a Prometeo e la rilettura dell'episodio omerico delle Sirene - è sottolineata di sfuggita anche da Cacciari, Icone della legge cit., p. 136:

il silenzio della roccia a cui è incatenato Prometeo richiama il silenzio delle Sirene, più terribile del loro canto.

33 Franz Kafka, *Il silenzio delle Sirene* (1917), in *Tutti i racconti cit.*, pp. 388-89.

34 *Ibid.*, p. 389. A conferma della forte carica di suggestione esercitata dal mito, pur nel cuore delle filosofie novecentesche, e al tempo stesso per evidenziare ulteriormente il potenziale «eversivo» insito nella reinterpretazione kafkiana, si possono leggere alcuni passaggi salienti di Theodor Wiesengrund Adorno e Max Horkheimer (*Dialettica dell'illuminismo*, 1947, Einaudi, Torino 1980, pp. 66-67): «Ulisse non tenta di seguire un'altra via da quella che passa davanti all'isola delle Sirene. E non tenta neppure di fare assegnamento sul suo sapere superiore, e di porgere libero ascolto alle maliarde, nell'illusione che gli basti come scudo la sua libertà. Egli si fa piccolo piccolo, la sua nave segue il suo corso fatale e prestabilito, ed egli comprende che, per quanto possa distanziarsi consapevolmente dalla natura, le rimane, come ascoltatore, asservito. Egli osserva il patto della sua dipendenza, e si divincola ancora, dall'albero della nave, per gettarsi nelle braccia di quelle creature di perdizione. Ma egli ha scoperto una lacuna nel contratto, attraverso la quale, mentre adempie al decreto, nello stesso tempo gli sfugge. Nel patto originario non è previsto se chi passa ascolterà legato o non legato il canto. L'uso di legare appartiene solo a uno stadio dove il prigioniero non è più ucciso immediatamente. Proprio in quanto - tecnicamente illuminato - si fa legare, Ulisse riconosce la strapotenza arcaica del canto. Egli si china al canto del piacere, e lo sventa, così come la morte ... L'épos non dice che cosa accade alle cantatrici dopo che la nave di Ulisse è scomparsa. Ma nella tragedia sarebbe stata certo la loro ultima ora, come per la Sfinge quando Edipo risolve l'indovinello».

35 Franz Kafka, *L'esame* (1920), in *Tutti i racconti cit.*, p. 407.

36 Ho insistito più volte, in miei scritti recenti, sulla distinzione tra *mythos* e *lógos* come *arché* del filosofare; cfr. soprattutto l'Introduzione in Umberto Curi, *L'immagine pensiero, Mimesis*, UdineMilano 2009.

37 Franz Kafka, *Il ponte* (1917), in *Tutti i racconti cit.*,

pp. 346-47.

38 Cfr. le intense pagine di Masini, Franz Kafka cit., pp. 133 sgg.

39 Cacciari, *Hamletica* cit., p. 60.

40 Cfr. Nadia Fusini, *Due. La passione del legame* in Kafka, Feltrinelli, Milano 1988.

41 Come scrive Walter Benjamin, «Odradek è la forma che le cose assumono nell'oblio» (Franz Kafka, 1934, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962, p. 282).

42 Kafka, *Considerazioni sul peccato* cit., p. 794.

7. Pensare la morte. Tra Kierkegaard e Derrida

1 «Diversi storici e interpreti sono inclini a ricondurre l'accoglienza “a braccia aperte” che Patocka racconterà di aver ricevuto a Friburgo da Husserl, oltre alla stima che il fondatore della fenomenologia nutre per le doti del giovane, anche al fatto che quest'ultimo fosse un suo “paesano”: Husserl, infatti, era nato a Prostejov (la tedesca Prossnitz) in Moravia, era stato compagno di studi di Masaryk a Lipsia e a Vienna, alla scuola di Franz Brentano, e, fortemente impressionato dagli eventi che si verificano dall'inizio degli anni trenta nei Sudeti a causa delle provocazioni della minoranza tedesca sobillata da Hitler, sta meditando proprio in questo periodo di fare ritorno “alla sua vecchia patria”. Nei suoi ricordi, Patocka si mostra assai orgoglioso, fra tanti “assistenti” delle più diverse parti del mondo, d'essere il primo collaboratore “paesano” di Husserl» (www.filosofico.net/patocka.htm).

2 «Tre filosofi cechi hanno avuto una fama mondiale, un'autorità e una potenza morale eccezionali: Jan Amos Komensky (1592-1670), Tomás Garrigue Masaryk (1850-1937), Jan Patocka (1907-1977)» (Roman Jakobson, *Dal curriculum vitae di un filosofo ceco*, in Jan Patocka, *Saggi eretici sulla filosofia della storia*, 1975, a cura di Mauro Carbone, Einaudi, Torino 2008, p. 173).

3 Eugen Fink, *Metaphysik der Erziehung im Weltverständnis von Plato und Aristoteles*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1970.

4 Patocka, *Saggi eretici sulla filosofia della storia* cit., p. 116.

5 Ibid., p. 118.

6 Ho dedicato a questo tema un saggio recente (Il problema della responsabilità) nel contesto di un numero monografico della rivista «Paradigmi» (1, 2010, pp. 13-30), introdotto da un denso e importante saggio di Giacomo Marramao riguardante lo stesso argomento (pp. 712).

7 Patocka, *Saggi eretici sulla filosofia della storia* cit., p. 118.

8 Patocka, *Saggi eretici sulla filosofia della storia* cit., pp. 105-31.

9 Seguo qui da vicino la lettura che dei *Saggi eretici* di Patocka propone Jacques Derrida, *Donare la morte* (1999), con una Introduzione di Silvano Petrosino e una Postfazione di Gianfranco Dalmaso, Jaca Book, Milano 2002, p. 77.

10 Patocka, *Saggi eretici sulla filosofia della storia* cit., p. 119.

11 Come osserva Dalmaso, *Postfazione* cit., p. 188, «la morte è il terzo vertice di un grafico tridimensionale in cui il concetto di io diventerebbe accessibile, conoscibile e praticabile».

12 Derrida, *Donare la morte* cit., pp. 78-79.

13 Cfr. Martin Heidegger, *Essere e tempo* (1927), nuova ed. it. a cura di Franco Volpi sulla traduzione di Pietro Chiodi con le glosse a margine dell'autore, Longanesi, Milano 2005, pp. 286-90.

14 Ibid., p. 288.

15 Derrida, *Donare la morte* cit., p. 81.

16 Emmanuel Lévinas, *Dio, la morte e il tempo* (1993), Jaca Book, Milano 1996, p. 82.

17 «Nel “finire” e nella totalità dell'Esserci che ne consegue, non c'è essenzialmente possibilità alcuna di sostituzione. Questa realtà esistenziale è trascurata quando si pretende di assumere il morire degli altri come tema sostitutivo dell'analisi della totalità» (Heidegger, *Essere e tempo* cit., p. 289).

18 Cfr. Silvano Petrosino, *Narcisismo e idolatria. Sul contributo levinassiano alla pensabilità della trascendenza*, in Lévinas, *Dio, la morte e il tempo* cit., p. 18.

19 Lévinas, Dio, la morte e il tempo cit., p. 163; cfr. pp. 54-55: «La morte d'altri che muore mi intacca nella mia stessa identità di io responsabile ... Il morire, come morire dell'altro, intacca la mia identità

di Io, è sensato nella sua rottura dello Stesso, nella sua rottura del mio Io, nella sua rottura dello Stesso nel mio Io. In ciò la mia relazione con la morte d'altri non è un sapere di seconda mano».

20 Ibid., p. 86.

21 Derrida, Donare la morte cit., p. 49. «L'assoluto del dovere e della responsabilità chiama a tradire tutto ciò che si manifesta nell'ordine della generalità universale, e tutto ciò che si manifesta in generale, l'ordine stesso della manifestazione, ovvero l'essenza stessa, l'essenza in generale in quanto essa è inseparabile dalla presenza e dalla manifestazione» (ibid., p. 101).

22 Cfr. Silvano Petrosino, L'assioma assoluto, in Derrida, Donare la morte cit., p. 14.

23 Quando non diversamente indicato, la traduzione di brani tratti da testi biblici corrisponde a quella della Bibbia concordata, a cura della Società Biblica di Ravenna, Mondadori, Milano 1982.

24 Di Abramo, Paolo dice ripetutamente che «credette a Dio» (Lettera ai Romani, 4, 3 e 17-18; Lettera ai Galati, 3, 6) e che era un «credente» (ibid., 3, 9), con ciò inaugurando la tradizione che individua in Abramo il padre della fede.

25 Søren Kierkegaard, Timore e tremore (Lirica dialettica di Johannes de Silentio) (1843), con una Prefazione di Jean Wahl, Edizioni di Comunità, Milano 1962, p. 55. «Se Abramo, sulla montagna di Moria, avesse dubitato; se, nella sua irrisolutezza, avesse guardato intorno a sé; se, levando il coltello, avesse, per avventura, scorto l'ariete, se Dio gli avesse permesso di sacrificarlo in vece di Isacco; allora egli sarebbe tornato alla sua casa, tutto sarebbe rimasto come prima. Avrebbe avuto Sara presso di sé, avrebbe conservato Isacco. Eppure, che mutamento! Perché il suo ritirarsi sarebbe stato una fuga, la sua salvezza sarebbe stata un caso, la sua ricompensa un disonore, e il suo avvenire, forse, la perdizione. Allora, egli non avrebbe testimoniato né della sua fede né della grazia di Dio» (ibid., p. 56).

26 Come osserva Derrida, *Donare la morte* cit., p. 94, «non si può affermare che Abramo non gli [a Isacco] risponda. Dice che Dio vi provvederà ... Abramo mantiene dunque il suo segreto, ma risponde a Isacco. Non tace e non mente. Non dice il non-vero ... Abramo non parla di ciò che Dio ha ordinato a lui solo, non ne parla a Sara, non ne parla a Eliezer, non ne parla a Isacco. Deve mantenere il segreto (è il suo dovere) ma è anche un segreto che deve mantenere - doppia necessità - perché in fondo non può che mantenerlo: non lo conosce, sa che c'è ma ne ignora il senso e le ragioni ultime. È tenuto al segreto perché ne è all'oscuro».

27 Per un approfondimento meno sbrigativo delle aporie connesse con il tema della responsabilità, rinvio alla mia Introduzione al saggio di Bruna Giacomini (*Concetti di responsabilità*) e a quello di Barbara Scapolo (*S. Kierkegaard. Il gesto del cavaliere della fede come declinazione-limite della responsabilità*) contenuti in Bruna Giacomini (a cura di), *Il problema responsabilità*, CLEUP, Padova 2004, pp. 9-27, 29-52, e 121-60.

28 L'intensa drammaticità di questo epilogo è suggestivamente restituita da una straordinaria pagina scritta da Kierkegaard tra la fine del 1851 e l'inizio del 1852: «Proprio in questo consiste l'ubbidienza, nell'ubbidire subito e incondizionatamente all'ultimo momento. Oh, quando si è andati tanto oltre con il dire A, si è allora umanamente piuttosto disposti a dire anche B e a colpire. Più difficile che salire al Moria e sacrificare Isacco è quando già si è tirato fuori il coltello, poter allora e voler capire, in obbedienza assoluta, che ciò non si esige da me. Quando si tratta di decisioni simili, come quella di sacrificare il proprio figlio o di tenersele, poter conservare ancora all'ultimo momento la stessa prontezza ubbidiente e, se oso dire, agile di un servitore che deve rassegnarsi - quando è quasi al termine - a tornare indietro e dunque ad aver fatto quasi invano la corsa. Oh, questo è grande. "Ma nessuno però fu grande come Abramo: chi può mai capirlo?"» (Søren Kierkegaard, *Diario*, a cura di Cornelio Fabro, II: 1848-1852, Morcelliana, Brescia

1963, pp. 258-59).

29 Ibid., p. 265.

30 Kierkegaard, *Diario* cit., I: 1834-1848, Morcelliana,

Brescia 1962, p. 862.

31 «Certo, se la sua fede fosse stata rivolta esclusivamente a una vita avvenire, si sarebbe sbarazzato più facilmente di tutto, per uscir al più presto possibile da un mondo cui non apparteneva più. Ma la fede di Abramo non era di un simile genere, se pur ve n'ha di simili; perché, in verità, questa non sarebbe la fede, bensì la sua più lontana possibilità ... Ma Abramo aveva la fede per questa vita: credeva che sarebbe invecchiato nella sua terra, onorato dal popolo, benedetto nella sua posterità» (Kierkegaard, *Timore e tremore cit.*, p. 54).

32 Kierkegaard, *Diario*, I cit., p. 383.

33 Come sottolinea, con grande finezza, Jean Wahl, Prefazione, in Kierkegaard, *Timore e tremore cit.*, p. 14.

34 Come la intende, in pagine di vertiginosa profondità riguardanti la figura di Abramo, Emmanuel Lévinas, *Nomi propri* (1987), a cura di Francesco Paolo Ciglia, Marietti, Casale Monferrato 1984, pp. 91-102.

35 «Gli individui eccezionali ... cominciano subito con la dialettica, con la riflessione, e vivono così per anni ... e poi, in età matura, intravedono la possibilità della fede. Perché la fede è l'immediatezza che viene dopo la riflessione» (Kierkegaard, *Diario*, I cit., p. 658).

36 «Pistis come è usata nel buon greco (Platone, Aristotele ecc.) è presa per indicare qualcosa di molto inferiore a epistémè; pistis si rapporta infatti al verisimile ... Ora viene il cristianesimo ed eleva il concetto di fede a un tutto altro senso; fede, intesa appunto come rapportantesi al paradosso (quindi all'inverosimile) e poi indicante a sua volta la certezza più alta» (Kierkegaard, *Diario*, II cit., pp. 331-32).

37 Kierkegaard, *Timore e tremore cit.*, p. 70. «Certo Abramo fu sorpreso per la soluzione della cosa; ma, con un doppio movimento, egli aveva già raggiunto la sua condizione originaria; e perciò ricevette Isacco con gioia anche più grande della prima volta» (ibid., pp. 70-71).

38 «Dev'esser difficile comprendere Hegel; ma Abramo! Uno scherzo. Superare Hegel, è un prodigio. Ma superare Abramo, nulla di più facile! Per conto mio, ho impiegato gran tempo nello studio del sistema hegeliano, e credo anzi di averlo abbastanza capito ... Ma, quando mi metto a riflettere su Abramo, sono come annientato» (Kierkegaard, *Timore e*

tremore cit., pp. 66-67). «Non posso comprendere Abramo. In un certo senso, non posso imparar nulla da lui senza restar stupefatto. Chi si immaginasse che, a considerar bene la fine della storia, si avrebbe la possibilità di abbandonarsi alla fede, s'illuderebbe; si vorrebbe ingannare Iddio, dispensando se stessi dal primo movimento della fede. Si pretenderebbe estrarre dal paradosso una regola di vita» (ibid., pp. 72-73). «Nessuno fu grande come Abramo: chi può mai capirlo?» (Kierkegaard, Diario, II cit., p. 259).

39 Wahl, Prefazione cit., p. 26.

40 Kierkegaard, Timore e tremore cit., p. 94 (corsivo mio).

41 Derrida, Donare la morte cit., pp. 106 e 110.

42 Kierkegaard, Timore e tremore cit., p. 128.

43 Derrida, Donare la morte cit., p. 101.

44 Cfr. Derrida, Donare la morte cit., p. 113.

45 Kierkegaard, Timore e tremore cit., p. 178.

46 Questa accezione del termine «catastrofe» - come trasformazione, come passaggio fra due differenti stati, come processo generatore di nuove forme, e non come evento meramente distruttivo - è al centro della «teoria delle catastrofi», elaborata dal matematico francese René Thom soprattutto in Stabilità strutturale. Saggio di una teoria generale dei modelli (1972), Einaudi, Torino 1978. Come altrove ho sottolineato (Katastrophé. Sulle forme del mutamento scientifico, Arsenale Editrice, Venezia 1982), il termine ricorre con lo stesso significato nella trattatistica italiana della seconda metà del Cinquecento (Robortello, Talentoni ecc.), per designare quel punto della tragedia classica nel quale si assiste al brusco mutamento di fortuna del protagonista del dramma, e che Aristotele chiama *metabolé* (Poetica, 56a sgg.).

47 Friedrich Nietzsche, Genealogia della morale. Uno scritto polemico (1887), in Opere, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, VI, 2: Al di là del bene e del male - Genealogia della morale, Adelphi, Milano 1996, p. 82.

48 «Ridicole e terribili» sono definite da Nietzsche le ultime parole di Socrate (La gaia scienza, 1882, in Opere cit., V, 2: La gaia scienza - Idilli di Messina - Frammenti postumi, 1881-1882, Adelphi, Milano 1967, p. 201).

49 Ibid., p. 248.

50 «Il tipo del redentore ci è conservato soltanto in una forte deformazione. Questa deformazione è in sé molto verosimile: per parecchie ragioni un tipo siffatto non poteva restare puro, integro, scevro di ingredienti» (Friedrich Nietzsche, *L'Anticristo. Maledizione del cristianesimo*, 1895, in *Opere cit.*, VI, 3: *Il caso Wagner -Crepuscolo degli idoli - L'Anticristo - Ecce Homo - Nietzsche contro Wagner*, Adelphi, Milano 1970, p. 203).

51 Id., *Così parlò Zarathustra* (1883-85), con *Introduzione e Commento* di Giangiorgio Pasqualotto, Rizzoli, Milano 1985, p. 90.

52 «Già la parola “cristianesimo” è un equivoco -, in fondo è esistito un solo cristiano e questi morì sulla croce. Il “Vangelo” morì sulla croce. Ciò che a cominciare da quel momento è chiamato “Vangelo”, era già l’antitesi di quel che lui aveva vissuto: una “cattiva novella”, un *Dysangelium*» (Nietzsche, *L'Anticristo cit.*, p. 50).

53 Si veda la polemica contro i «tisici dell’anima», sviluppata nel paragrafo «Dei predicatori di morte», in Nietzsche, *Così parlò Zarathustra cit.*, pp. 62-64.

54 Cfr. Id., *Al di là del bene e del male* (1886), in *Opere*, VI, 2 *cit.*, pp. 202 sgg.

55 «Quale rapporto c’è dunque tra il cristianesimo e Gesù? Nietzsche risponde: fin dall’inizio il cristianesimo rappresenta il completo travisamento di ciò che era la verità per Gesù» (Karl Jaspers, *Nietzsche e il cristianesimo*, 1946, Christian Marinotti, Milano 2008, p. 66).

56 Cfr. Emilio Carlo Corriero, Nietzsche. Oltre l’abisso: declinazioni italiane della «morte di Dio», Marco Valerio, Torino 2007.

57 Cfr. Massimo Cacciari, *Il Gesù di Nietzsche*, in «*MicroMega*», n. 5, 2000, pp. 193-202.

58 I primi discepoli perpetrarono la falsificazione dell’originario verbo cristiano reintroducendo esattamente «ciò che fu liquidato con l’Evangelo», ossia le «nozioni di “peccato”, “remissione dei peccati”, “fede”, “redenzione mediante la fede” - l’intera dottrina ecclesiastica ebraica era negata nella buona novella» (Nietzsche, *L'Anticristo cit.*, p. 208).

59 «A furia di considerare la storia del mondo e la storia

dell'umanità ... si è arrivati purtroppo, e ormai senza tanti scrupoli, a considerare senz'altro il cristianesimo come un prodotto della storia profana; si è trovato del tutto naturale considerare il cristianesimo come uno sviluppo della storia universale dentro la determinazione uomo-

genere. Si è dimenticato completamente che la vita di Cristo sulla terra ... è la storia sacra che non bisogna confondere con quella dell'umanità e del mondo. Si è dimenticata del tutto l'eterogeneità essenziale dell'uomo-Dio da qualsiasi altro uomo e dall'umanità intera. Si è completamente dimenticato che il cristianesimo si rapporta essenzialmente all'eternità, e che la vita su questa terra ... è tempo di prova per ogni singolo» (Soren Kierkegaard, *Esercizio del cristianesimo*, 1850, in *Opere*, a cura di Cornelio Fabro, Sansoni, Firenze 1972, pp. 801-02). «Nella Cristianità in sostanza il cristianesimo è stato abolito ... Neanche il paganesimo aveva un'idea così fallace dell'amore di Dio e della felicità eterna!» (Kierkegaard, *Diario*, I cit., p. 591).

60 Nella delineazione dei principali caratteri della concezione cristiana della morte, seguo il percorso concettuale magistralmente tracciato da Bruno Forte, *Morte ed escatologia in prospettiva teologica*, in «Notiziario del Centro di studi teologici Germano Pattaro», VIII, n. 1, 1995, pp. 1-3, e n. 2, pp. 3-7.

61 Ibid., n. 1, p. 1.

62 Ibid., n. 2, p. 3.

63 Forte, *Morte ed escatologia in prospettiva teologica* cit., n. 2, p.

4.

64 Ibid., n. 2, p. 5 (la citazione è dalla Prima lettera ai Corinzi, 13, 8).

65 Forte, *Morte ed escatologia in prospettiva teologica* cit., n. 1, p. 3. Per ulteriori approfondimenti del tema della morte in una prospettiva teologica, cfr. Leonardo Boff, *La nostra risurrezione nella morte* (1972), Cittadella, Assisi 1975; Jacob Kremer, *Essi vivranno. Sei capitoli su morte, risurrezione, vita nuova* (1972), Queriniana, Brescia 1978; Virgilio Melchiorre, *Sul senso della morte*, Morcelliana, Brescia 1964, e soprattutto Karl Rahner, *Sulla teologia della morte* (1958), Morcelliana, Brescia 1966.

66 Ignazio di Antiochia, Lettera ai Romani, 7, 2, Teresa d'Avila, Libro della mia vita, 1 e Teresa di Gesù Bambino, Novissima verba, tutti cit. in Catechismo della Chiesa cattolica, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1992, p. 269. Questi accenti risuonano anche nel Cantico delle creature di Francesco d'Assisi: «Laudato si', mi' Signore, / per sora nostra morte corporale, / da la quale nullo homo vivente pò skappare. / Guai a quelli ke morranno ne le peccata mortali; / beati quelli ke trovarà ne le tue sanctissime voluntati, / ka la morte secunda nol farà male».

67 Kierkegaard, Diario, II cit., p. 131. «La morte non è soltanto punizione, espressione e manifestazione del peccato, essa è anche segno di una prima predilezione misericordiosa di Dio verso l'uomo peccatore ... La morte, grazie al suo carattere di separazione, ci rende possibile di uscire dallo spazio esistenziale del peccato originale e sfuggire così a qualsiasi legame con la comunità peccatrice» (cfr. Ladislaus Boros, *Mysterium mortis. L'uomo nella decisione ultima*, 1962, Morcelliana, Brescia 1969, p. 43).

68 Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte* (1976), Feltrinelli, Milano 1979, p. 145.

69 Su tutto ciò, cfr. le intense pagine relative al Deus Trinitas di Massimo Cacciari, *Della cosa ultima*, Adelphi, Milano 2004.

Indice dei nomi

Adorno, Theodor Wiesengrund
Agostino d'Ippona Albani, Alessandro Alceo
Alighieri, Dante Aloni, Antonio
Anassagora
Andreolli, Bruno Annibaletto, Luigi Antifonte Apollodoro
Apollonio Rodio
Ariès, Philippe Aristofane Aristotele Artabano Aurigemma,
Luigi
Avezzi, Elisa Baâant, J.
Bacchilide Baioni, Giuliano Baudrillard, Jean
Benjamin, Walter Berto, Graziella Blanchot, Maurice
Blumenberg, Hans Bodei, Remo Boff, Leonardo
Bonaparte, Napoleone
Bonola, Gianfranco
Borghese, Camillo Boros, Ladislaus Brentano, Franz
Broccia, Giuseppe Burckhardt, Jacob Christoph
Cacciapaglia, Giacomo
Cacciari, Massimo Callimaco
Calzabigi, Ranieri de'
Carbone, Mauro Casertano, Giovanni
Cassola, Filippo
Castelletti, Paolo Cavarero, Adriana Chiodi, Pietro
Ciani, Maria Grazia
Cicerone, Marco Tullio Ciglia, Francesco Paolo Clemente XI
Cleomene Colli, Giorgio Colonna, Aristide Corriero, Emilio
Carlo
Cosma Indicopleuste (Costantino di Antiochia)
Critchley, Simon
Critone
Crizia
Curi, Ettore
Curi, Umberto
Dalmaso, Gianfranco

D'Atri, Annabella
Defanti, Carlo Alberto
Deidier, Roberto
Deleuze, Gilles
Derrida, Jacques
Destro, Alberto
Detienne, Marcel
Diano, Carlo
Diels, Hermann
Dionigi, Ivano
Donini, Guido
Doriguzzi, Mirto
Eliano, Claudio
Elias, Norbert
Empedocle
Epicuro
Eraclito
Erodoto
Eschilo
Esiodo
Esposito, Roberto
Eubulo
Euripide
Ewald, Björn Christian Fabiano, Doralice
Fabro, Cornelio Faggin, Giuseppe Ferber, Rafael
Fink, Eugen Forte, Bruno Foucault, Michel Francesco
d'Assisi
Freud, Sigmund Fusini, Nadia Gaeta, Giancarlo Galeno,
Claudio
Galimberti, Umberto Giacomini, Bruna Giamblico
Giangiulio, Maurizio Gianotti, Gian Franco
Giuliani, Alessandro Glaucino
Gluck, Christoph Willibald Graves, Robert Guattari, Félix
Guénon, René Guidorizzi, Giulio Haar, Michel
Hadot, Pierre
Halberstadt, Ernst
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
Heidegger, Martin
Hitler, Adolf
Horkheimer, Max

Husserl, Edmund
Igino
Ignazio di Antiochia Incardona, Salvo Ippocrate
Isnardi Parente, Margherita
Jakobson, Roman Jammé, Christoph
Jankélévitch, Vladimir Janouch, Gustav Jaspers, Karl
Jung, Carl Gustav Kafka, Franz Kappus, Franz Xaver
Kerényi, Karoly Kierkegaard, Søren Kierkegaard, Theodor
Komenský, Jan Amos Kranz, Walther
Kremer, Jacob Lanza, Diego Lavagetto, Andreina
Leppmann, Wolfgang
Lesky, Albin Levet, Jean-Pierre
Lévinas, Emmanuel Lisciani Petrini, Enrica Longo, Oddone
Lucrezio Caro, Tito Maehler, Herwig
Magris, Aldo Maltese, Enrico V.
Marchionni, Carlo Marini, Alfredo Marramao, Giacomo
Masaryk, Tomás Garrigue Masini, Ferruccio Melchiorre,
Virgilio
Menges, Anton Raphael Monteverdi, Claudio
Monti, Daniela Montinari, Mazzino Morani, Giulia Morani,
Moreno
Morin, Edgar Moschione
Müller, Iwan Philip Eduard Musatti, Cesare L.
Nencini, Paolo
Nietzsche, Friedrich Wilhelm
Omero
Otto, Walter
Ovidio Nasone, Publio
Paduano, Guido
Panofsky, Erwin
Paolo di Tarso
Parker, Robert
Parmenide
Pasley, Malcolm J.
Pasqualotto, Giangiorgio
Patocka, Jan
Pattoni, Maria Pia
Pericle
Petrarca, Francesco
Petrosino, Silvano

Pindaro
Pintor, Giaime
Pisistrato
Pitagora
Platone
Plotino
Plutarco
Pocar, Ervino
Pompeo, Sesto
Protagora Pseudo-Plutarco
Rahner, Karl Ravasi, Gianfranco
Reiterer, Friedrich V. Rella, Franco Rigotti, Francesca
Rilke, Rainer Maria
Roat, Francesco Robert, Carl Robortello, Francesco
Rodin, Auguste Rosenzweig, Franz
Sabbatucci, Dario Salomé, Lou Sasso, Gennaro Scapolo,
Barbara
Scarpi, Paolo Semerano, Giovanni Seneca, Lucio Anneo
Serse
Severino, Emanuele
Simondon, Michèle
Simonide
Socrate
Sofocle
Solinas, Fernando
Sozzi, Marina
Speyer, Wolfgang
Spinoza, Baruch
Steila, Daniela Strabone
Strohl-Fern, Alfred Susanetti, Davide
Tagliapietra, Andrea
Talentoni, Giovanni
Tenenti, Alberto
Teognide
Teresa d'Avila
Teresa di Gesù Bambino Thom, René
Thurn und Taxis, Marie von
Timocle
Traverso, Leone
Tucidide

Valerio Massimo
Venezia, Simona
Vernant, Jean-Pierre
Vidal-Naquet, Pierre
Virgilio Marone, Publio
Vitiello, Vincenzo
Voigt, Eva-Maria
Volpi, Franco
Vovelle, Michel
Wagenbach, Klaus
Wahl, Jean
Weil, Simone
Westhoff, Clara
Winckelmann, Johann Joachim
Zanatta, Marcello
Zanker, Paul